

بحث في علم

مسألة الكسوف
مسألة الأسد الكسوف
مسألة الكسوف



تأليف : جاسم برتلجي
ترجمة : الدكتور أحمد عبد العزيز
مراجعة : الدكتور طلحة لوقا

جنت فی علم الجمال

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة - نيويورك

يولية سنة ١٩٧٠

جنت فی علم الجمال

تأليف

جهان برتليهي

ترجمة

الدكتور أنور عبدالعزیز

مراجعة

الدكتور نظمي لوقا

هذا الكتاب
ملك الأستاذ الدكتور
رمزي زكي بطرس

الناشر

دار النهضة مصر

١٨ شارع كامل صدقي - بالقاهرة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of TRAITE D'ESTHÉTIQUE
by Jean Berthelemy. Copyright 1964 by Editions de l'Ecole

المشتركون في هذا الكتاب

المؤلف : جان برتليمي

المترجم : الدكتور انور عبد العزيز

تخرج في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ -
عمل مدرسا بالمدارس المصرية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٩ حصل خلالها على
بعض الدرجات ، العلية أهمها دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة من
جامعة القاهرة .

حصل على دبلوم الدراسات العليا ، ثم دكتوراه الجامعة مع مرتبة
الشرف الأولى من السوربون . كما حصل على دكتوراه الدولة مع مرتبة
الشرف الأولى من جامعة باريس

عين عام ١٩٥٤ مدرسا بكلية المعلمين بالقاهرة ، ثم مراقبا عاما للغة
الفرنسية بوزارة التربية والتعليم ، ثم أستاذا مساعدا للغة الفرنسية وآدابها
بكلية البنات بجامعة عين شمس ، ومشرفا على القسم المناظر في جامعة القاهرة ،
ثم أستاذا لكرسي اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة عين شمس .

له عدة مؤلفات أهمها « النقد وعلم الجمال » ، - نشر له كتاب « الكون
دى لوتريامون » ، بدار نشر بايو بسويسرا ، كما نشر له مقالان في مجلة « علم
الجمال » الفرنسية . ألقي محاضرات هامة في الإذاعة الفرنسية عن « الآلهة
المصرية القديمة في الأدب الفرنسي الحديث » ، كما ألقي محاضرتين بالإذاعة
المصرية عن الشاعر بوداير - قام بترجمة كتاب « علم النفس في خدمة العلم »
بالاشتراك مع زميل له ، كما قام بترجمة كتاب « قصص فرعونية من العصر
القديم » للأثري الفرنسي لوفيفر .

المراجع : الدكتور نظمي لوقا

أستاذ الفلسفة بكلية المعلمين بالقاهرة . ولد في مدينة دمنهور سنة ١٩٢٠ . تلقى دراسة منزلية خاصة في العلوم العربية القديمة والأدب العربي حتى حصوله على شهادة الابتدائية ١٩٢٩ . تخرج في قسم الفلسفة ١٩٤٢ ، وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية ، ثم حصل على الماجستير في الفلسفة ١٩٤٦ ، وعلى الدكتوراه ١٩٥٢ من جامعة القاهرة .

له مؤلفات عدة في القصة القصيرة ، والطويلة والفلسفة ، والشعر . فاز في ١٩٤٧ بالجائزة الأولى في مسابقة الإذاعة المصرية للقصة القصيرة عن قصة « آكلة النيران » ، ثم فاز في إدارة الثقافة بالجائزة الأولى عن القصة القصيرة « الضاربون في الأرض » ١٩٤٨ .

ترجم عدة كتب عن الإنجليزية والإيطالية . ترجم « الإنسان والطبيعة » و « روائع خالدة » وهما من سلسلة حول مائدة المعرفة ، كما ترجم كتاب « أفانين من العلم والأدب والفكاهة » ، وهي من الكتب التي أصدرتها هذه المؤسسة . يسهم في تحرير سلسلة « تراث الإنسانية » ، يبحث أديبة وفلسفية ، ويتولى باب مكتبة مجلة الهلال العربية ، ويكتب فصولا في النقد الأدبي والفني في دوريات كثيرة ، منها الكتاب العربي ، والفكر المعاصر .

مصمم الغلاف : عادل كامل

يعمل مهندسا بالهيئة العامة للصناعات . قام بتصميم عدة أغلفة لكتب المؤسسة .

محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

عن الجمال	٤
ملخص طريقة البحث	١٢

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

الفصل الأول : المجتمع والفرد	٢٣
الجماعة المبدعة	٢٤
أثر البيئة	٣٥
المدارس والأساليب والأنواع	٤٥
الفردى السكلى	٥٥
مدينة الفنان	٦٠
الفصل الثانى : الملائعور والمشعور	٧٣
السريالية	٧٣

صفحة	
٨١	ليست العبقرية جوا
٨٩	ليس الشعر صبغات أو هام وأحلام يقظة
١٠٠	التحليل النفسى للعمل الفنى
١٠٨	الإبداعية والحياة الجنسية
١١٤	اللا شعوران
١١٩	الفصل الثالث : الإلهام والعمل
١٢٠	هبة ربات الإلهام
١٢٤	قانون العمل
١٣٢	سبل الإبداع
١٤٠	الفكرة النابتة ونورها
١٤٦	عن السهولة
١٥١	قيود لذيذة
١٦٢	مصادقات سعيدة
١٧١	الفصل الرابع : المادة والصورة
١٧١	عنصران متميزان بيد أنهما لا ينفصلان
١٧٧	جمال المادة
١٨٢	ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان
١٨٨	نتائج
١٩٥	العكر واليد والأداة

صفحة	
الفنان والصانع	٢٠٣

الجزء الثاني

علم ظاهرات الفن

٢١٩	المفصل الأول : فن التصوير والطبيعة
-----	------------------------------------

٢٢٠	بحث في المذاهب
٢٢٦	تأمل في الأعمال الفنية
٢٣٧	ما هي الوحة ؟
٢٤٢	الرؤية الفنانة
٢٤٧	من يود لير إلى مالرو
٢٥٦	حول الفن للتجربدى

٢٦٩	المفصل الثاني : الشعراء والنكباء
-----	----------------------------------

٢٧٠	الشعر الخالص
٢٧٤	الموسيقى اللفظية
٢٨١	سحر إبحاني
٢٨٥	المعجزة الشعرية
٢٩٠	تكنيك الشعر
٢٩٩	الجرس والمعنى
٣٠٦	جمال غير نقى

٤٢٢

الجمال الفني والجمال الطبيعي

الجزء الثالث

فلسفة الفن

٤٣٥

الفصل الأول : الفن والانسان

٤٣٧ تراجم

٤٤٩ « اضرب قلبك »

٤٥٩ الفن للفن

٤٧١ الفن الملتزم

٤٨٣

الفصل الثاني : الفن وعلم الاخلاق

٤٨٥ إدانات تشهيرية .

٤٩٢ كرامة الحواس .

٤٩٨ تطهير الانفعالات .

٥٠٩ واجبات الفنان .

٥٢٣

الفصل الثالث : الفن والميتافيزيقا

٥٢٥ علم الجمال عند برحسون

٥٣٥ اعتراضات رئيسية

٥٤٥ نقد النقد

ص ٥٧٥

المعرفة الجمالية ٥٧٥

٥٧٣

المفصل الرابع : الفن والدين

دين الفن ٥٧٥

من التمرد إلى الالتهال ٥٨٧

التقابل بين الفن والصوفية ٦٠٢

التناقضات بين الفن والدين ٦١٥

تعليل النتائج ٦٢٨

٦٤١

المهوامش

تصدر عنا أقول قوية حيث لا نحمد أن تصدر عنا أقوال غريبة
لنور يامونه

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

يقول فاليري (١): «يجب دائما أن نعتذر عن عدم الكلام في فن التصوير». وهذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن في مدخل بحث في علم الجمال. فالعمل الفني عامة - لا التصويرى وحده - لا يفيج من الصياغة اللفظية ، ولا من التعليل المنطقي أو الخطابة ، بل هو بمثابة إدراك وإثمار مباشرين ، فإما أن تتذوقه وإما ألا تتذوقه. وقد تضفى عليه الألفاظ غموضا وتذويه في موجة من الميوعة بدلا من أن توضحه ، بل قد تحل محله شيئا آخر . أضف إلى هذا أن من الثور أن يكتب الإنسان في شيء يحمله جهلا يكاد يكون تاما . وإذا كان الفنانون يزدرون المواة - وهم في هذا على حق - فذلك لأنهم يعرفون أن الفن مهما يكن متواضعا فهو عالم خاص بهم . فإما أن نكون من هذا العالم وإما ألا نكون ، وما لم نكن منه فعليتنا أن نلتزم الصمت .

كيف نتحدث إذاً عن الفن ؟ بل وأيضا كيف لا نتحدث عنه ؟ هل يراد حرمان المحب من التحدث عما يحب ؟ ! أولا يساعده الحب على فهم ما قد يظل مغلقا عليه وهو إليه في شوق ؟ ! ألا تستطيع الكلمات على الأقل إيقاظ الانتباه وشحن القريحة وإثارة المشاعر ، إذا ما استحال شرح مالا يقبل الشرح ... وكما قيل ، ألا تتمكن الألفاظ من «إيصال النشوة» ؟ (٢)

وأخيرا ، وعلى وجه الخصوص ، أيقدر الإنسان على ألا يسأل نفسه عن نفسه ؟ أليس له حق وعليه واجب التفكير في مختلف مظاهر عبقريته ونشاطه ؟ إنه إن كان حيوانا عاقلا ، اجتماعيا ، حيوانا يضع المعدات ويخترع

الآلة . فهو أيضا حيوان فنان . . . إنسان ذو فن ، يتميز عن الدواب في أنه يدع الأعمال الفنية أو يبدو وهو يميل إلى التمتع بجمالها . إن الظاهرة الفنية ، وجه عام ، ناحية رئيسية من نواحي الظاهرة البشرية ، فهي تشكل تجربة لاحصر لها ، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشخذ الفكر وتقدم إليه لتسكون موضع بحثه .

لهدفنا إذا ما يمرره مهما يكن جريئنا . فما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل ، وتثيرها الأعمال الفنية ، ولسوف تعرض لنا هذه المشكلات وشيكاً بكل ما فيها من اتساع وبكل ما بها من تعقيد . ولعل من الضروري أولاً أن نبحث في موضوعين أولهما يتعلق بموضوع هذا البحث . وثانيهما بطريقة البحث .

عن الجمال

إذا لم يكن التعريف الذي قدمناه آنفاً عن علم الجمال يضم كلمتي « الجميل ، و « الجمال » . فذلك لأننا أبعدناهما عمداً باعتبار أن علم الجمال لا يتضمن قيمة علمية ما إلا لأن الإعداد له يبدأ من تجربة معينة . ولأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها « جميلة » فلمست لدينا تجربة « الجميل ، و « الجمال » في ذاتها ، وكلتاها فكرتان « متمايزيتان » تتطلبان اتخاذ مواقف « متمايزية » . وعلى هذا فهما لا تدخلان بصفتهما هذه في اختصاصنا . لكن هل يعني هذا أن ليس للجمال مقابل ؟ أو أن فكرته تخلو من المعنى ؟ أو أن البحث عنه أمر « بال » لاجدوى منه . . . وأن الفن يقوم بدونه . بل وأن من الواجب أن نتجنب النطق باسمه ؟ هذا ما وصل إليه المحدثون من علماء الجمال . . . ونحن لسنا على رأيهم . لذا كان علينا أولاً أن نوضح ما نقصد إليه في هذا الصدد .

ما من إنسان يستطيع اليوم أن يعرف علم الجمال بأنه علم مقاييس الجمال

الذى يتطلب معرفة قواعد ، لابد من أن تؤخذ في الاعتبار مقدما عند إنتاج الأشياء الجميلة ، ولسوف نرى أنه لا توجد واصفات قواعد يصنع العمل الفني بناء عليها ، كما أنه لا توجد واصفات « قواعد » ما للحكم عليه . ولكن لاشك أننا نستطيع التحدث جوازاً عن قواعد عامة جداً ، ولو أن هذه القواعد لا تستنتج من مذهب للجمال وضع مقدما . بل تستنبط مؤخراً من الأعمال التي تم تنفيذها فعلاً كما تستنبط قواعد علم تقدير القيم العلمية من التجربة ، والنجاح والخطأ . ولقد أمكن القول في هذا المعنى بأن علم الجمال هو الشرعية غير المحددة - بيد أنها قاهرة - النابعة من مجموع النتائج الموفقة (٣) ؛ وذلك أن الجمال ليس بنموذج أبدى أو بقانون أمثل قائم قايماً مسبقاً . بل إنه يجب إعداده . وهو ليس مثلاً يعتلى عرشاً في سماء العالم المعقول - كما تقول الأسطورة الأفلاطونية - أو نوعاً من « زوج جامد على الأعمال الفنية أن تسعى لتداركه أو اللحاق به ، أو على الأقل الاقتراب منه » (٤) . بل هو موجود في الأعمال الفنية وبها . والفنان من وجهة النظر هذه يقف دوقةما يشبه ذلك الذى يقفه رجل العلم أو رجل الواجب ، وكلاهما لا يجد الحقيقة أو الحكمة منقوشة أبداً على ألواح من الحجر . وكما أن فكرتي الحقيقة والخير تصقلان بالتجربة ، وكما أن البحث فيهما يحدث دائماً ، وكما أنه تجرى إعادة تشكيلهما وصلبهما وتعميقهما بالعمل العلى والأخلاق ، فمكرة الجمال تنضج وتنمو بفضل ما يبدهه الفنان ، وحيث يصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة وكشف عن أحد وجوهه .

(*) يترجم موضوع الفن إنشاقياً سبقاً لأفلاطون (٨-٩) ومن بعده للقديس أوغسطين (عن الحقيقة في الدين ٣٠ - ٥٦) المثل الأعلى لفنان في صورة ناقصة ، أى يترجم الفن في ذاته - فيما يتعلق بالأفلاطونية الفنية في عصر النهضة اظهر بلونت - أ . نظرية الفنون في إيطاليا من عام ١٤٥٠ إلى ١٦٠٠ ، الأبواب ٩٤٧، ٩٤٨ ، اظهر قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب تحت اسم بلونت أ .

وعلى أية حال فإن تعريف «الاستيقاء» بأنها علم الجمال يضطرنا إلى تعريف الجمال ذاته . ها نحن أولاء منذ الآن وقد أغلقت علينا أبواب مجاهل من النظريات لا يخرج منها كتلك التي تاه فيها الأخوان «جونكور» كما تاه كثيرون من سبقتها حيث قالوا :

« الجمال ؟ آه ... نعم ... الجمال ... من أين يأتي ؟ وما الذي يجعله يعيش ؟ وما عنصره ؟ أفلاطون ، أفلوطين ... صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية ؟ كما ندرکه مختلطاً أم بجميع إرستطالي لأفكار النظام والمقدار ما أدراني ؟ الجمال ؟ أهو المثل الأعلى ؟ أهو الحقيقة مستنبطة من مجال الخاص والعابر ... أم اندماج وتناسق بين مبدئي الوجود المثل والصورة ؟ بين الماهية والحقيقة ؟ بين المنظور وغير المنظور ؟ أهو في الحقيقة .. لكن أى حقيقة ؟ حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام ؟ لكن أى محاكاة ؟ محاكاة بالاختيار أم بالتسامي ؟ المحاكاة دون تخصيص فردى ... حيث الإنسان ليس بإنسان ؟ أم المحاكاة طبقاً لنموذج جمعي للكمال ... ؟ أهو جمال أرفع من الجمال الواقعي ؟ أهو طبيعة ثانية تضيف عليه صفة الخلود ؟ ماذا ؟ الجميل ؟ أهو موضوعية أم لانهاية ذاتية ؟ أهو التعبيرية التي قال عنها جوته ؟ أهو الجانب الفردي الطبيعي الذي تميز به هيرش أو لينج ؟ أهو كلمة سيكون التي قال فيها إن الإنسان يضيف إلى الطبيعة شيئاً ؟ أم هو الطبيعة كما تراها الشخصية فهي ذاتية الإحساس ؟ أهو واحد أم متعدد ؟ ... مطلق أم متوحد ؟ الجميل أقصى حدود اللا محدود الذي لا يعرف ... قطرة في محيط الله — كما قال لا يننز ... وهو في نظر المدرسة الساخرة خلق مضاد للخلقة بعيد الإنسان من خلاله بناء العالم وإحلال شيء أكثر بشرية محل الخلق الإلهي ، بحيث يصبح أكثر انطباقاً والآنية المعنية ، فهو معركة ضد الله ؟ قال البعض إن الجميل شقيق الخير ، باعتبار أنه يدخل في عملية التكيف بالخير ، وبصفته إعداداً لعلم الأخلاق . وهذا وفاق رأى فيخته :

« إن الجميل نافع ، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها . . . إن هي إلا ألفاظ . . . (٤) .

إن النظر في الأشياء التي يؤكد لنا الباحثون أنها موضع الإعجاب لا يمكن إلا أن يزيد من حيرتنا، ويؤدي بنا لتويع الشديد للجمال إلى فقدان الطريق ، إذ ماهو العامل المشترك بين تمثال فينوس دي ميلو وفينوس دي ليسبوج ؟ وماهي الرابطة المشتركة بين « آريا » وباخ ، « والكوميديا الإلهية » ؟ أو بين هرم خوفو وأغنية شاعرية كتبها بول فور ؟ أو بين راحة صورها ميرو والسبلة لأوتان ؟ أو بين النجارية المدربة وسقف قصر السكستين ؟ . . . إن الجمال الطبيعي ليدو لأول ودلة وكأنه أقل تنوعاً من جمال الفن . . . والأذواق فيما يتعلق به أكثر اتفاقاً من تلك التي تختص بالأعمال الفنية . اواقع أن الجمال في نظر غالبية الناس كما هو الشأن عند ستاندال وعد بالسعادة (٥) والصورة التي سيرسمها الناس لأنفسهم عن هذه السعادة هي بعينها لا تسكاد تتغير . فإذا نحن بحثنا في إيجاد قاعدة للجمال عن طريق أكبر عدد من الإجابات الصحيحة على هذا السؤال : هل هذا الشيء جميل؟... لوجدنا أن غالبيتها تنجّه أولاً نحو جسم الإنسان وبوجه خاص نحو جسم المرأة... ثم نحوز بنتها (من ملابس وحلي)، ثم نحو المساكن، ثم المدن ومواقع الطبيعة (٦). وهكذا يجوز أن تؤمن كما يفعل مالرو بأن : «فكرة الجمال وهي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً — ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه» (٧) رغم هذا فإن غالبية الآراء تقول بتدرج الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، بل لا بتدرج الجمال ذاته . فتمودج جمال الذكر أو الأنثى مثلاً غير ثابت، بل إنه يتغير بتغيير الأزمان والبيئات والحضارات . والقول بأن الفن يلعب دوراً في هذه التغييرات هو البداهة بعينها ، ولذا نختم قولنا بتحريف لقول باسكال : ياله من جمال يبعث السرور ! هذا الجمال الذي يحده نهر... إن للجمال عصوره، ودخول كوكب زحل في برج الأسد يحدد لنا أصل

ذلك الأسلوب . . . وما هو جميل في هذا الجانب من جبال البرانس قبيح في الجانب الآخر منها . . .

هكذا تصبح الصفة الرئيسية للجمال — على ما يلوح — هي إضفاء الغموض على المشكلة ، بل وإحلال ما هو أكثر غموضاً محل شيء غامض أصلاً . فإن كان الأمر هكذا أفلا يجدد بنا توفير الجمود والاستغناء عنه ؟ كان هذا رأى الأستاذ سوريو : « يعتقد البعض أن من الأمور التي لاغنى عنها أن نبحث عن تعريف للفن وفكرة الجمال . لكن ما هذا إلا تفسير للحقيقة الكبرى . هذا البحث الذي يهدف إلى ربطها بناحية جانبية هي في ذاتها غمضة ، ولناخذ لهذا مثلاً : — ماذا أراد مؤلف المازوركا ، الخامسة والعشرين ؟؟ هل أراد تحقيق « الجميل » بوجه عام ؟ أم « الجميل » باعتباره يتعارض وكلاً من السامى والجذب ؟؟ ألم ينشأ التعبير عن الجاذبية الخاصة الفردية الجديدة في « المازوركا ، الخامسة والعشرين » وعن هذه الرشاقت وتلك الحالات المرضية والتحركات الانفعالية . أو — إن صح التعبير — هذه التحركات العصبية التي تجعل منها كائناً قائماً بذاته ، لا بين الكائنات الموسيقية الأخرى فحسب . بل بين إحدى وخمسين مازوركا أخرى . ربما يقال إن شويان قد أبدع عملاً فنياً رئيسياً . لكن ما من صفة تميز وتحدد العمل الفني الرئيسى اللهم إلا أنه يتمتع بوجود قوى ساطع بوجه خاص . « الحقيقة أن الفنون ، هي التي تصنع بين المناشط البشرية الأخرى في وضوح وبقصد سابق ، أشياء معينة ، أو بصفة أعم أشياء عجيبة يكون وجودها هو بعينه هدفها . « ما هو الجمال إذا ؟ إنه الشعور الذي ينبعث به إلينا النجاح الكامل للفن في مهمته . لكن تعريف الفن بهذا الشعور النهائي لا يخرج عن كونه دوراً أى دوراً داخل دائرة . فلنقل إذا إن الهدف المباشر للفن هو الوجود الكافي كفاية دنيا للكائن الفريد في ذاته ، وإن أمكن الوجود الكلى المنتصر الملتب الذي يخفى فيه الدور (٨) ، لكن بالأأسف ، لن تختفي الدائرة بحال . لقد طرق الأستاذ سوريو

جيداً. موضوع الوجود الفنى . ولا بد لنا هنا أن نقدم له فروض التبيين . وسوف ندعوه لمونتتا حين يحين الوقت الذى نطرق فيه هذه الناحية . غير أن هذا الوجود العظيم يتضمن فى ذاته ما يسمى عادة بالجمال. ودوشى . لا يمكن استبعاده . . . الجمال بصفته فكرة « مختلطة غامضة » ؟ فلننتظر . . . أهو عامل جانبي ؟ قطعاً لا . . . لأن الأعمال الفنية الفاشلة التى يقدمها فنان هزيل . وهى كذلك « كائنات فريدة ، هدفها فى وجودها » إن هى قورنت بأعمال جوجان وفان جوخ وسيزان مثلاً . . . وإذا كان وجودها هذا هزيباً فقيراً دون « حماسة » أو « بريق » . فهل يخرج الأمر عن كونها غير جميلة خصب ؟ أليس بواضح وضوح النهار أن فكرة « البريق » هذه تسمح بإدخال الجمال بطريقته غير المشروعة بعد أن كان المفهوم أنها مبعده . تلك الفكرة التى يحل محلها بشكل ما حشد من الصفات . كان يصفها قدامى الكتاب بأنها « عظمة النظام . وعظمة الحقيقة » .

عندما كتب شوبان المازوركا الخامسة والعشرين لم يكن يبحث قطعاً عن « الجميل » بصفة عامة. ولا عن السمو . ولا عن الجاذبية . . . لكنه إن كان قد أراد بادئ ذي بدء أن يصل إلى « التحركات الانفعالية » أو إلى « المحركات العصبية » التى تذهل الأستاذ سوريو ، فهل كان يمكن أن يزيد شوبان فى شئ. عن مؤلفي الأغاني الغرامية التى كانت تنشر عام ١٨٤٨ ؟ الواقع أن شوبان أراد أن يؤلف مقطوعة « موسيقية على نغم المازوركا خصب ، وخرجت هذه المقطوعة جميلة ، لا مرء فى هذا ، دون أن يكون فى حاجة إلى أن يذكر هذا غيره أو لنفسه ، باعتبار أن الموسيقى غير الجميلة ليست بموسيقى . ما كان لها أن توجد باعتبارها موسيقى . وكما يتلقى الإنسان عقاباً حين يرتكب الخطأ نرى الأستاذ سوريو ، وهو لا يعرف تماماً — إذ يسير خلف نظرياته — أين ينتهى النشاط الفنى وهو إذ يقول : « يجوز أن يكون هناك فن فى عمل فلسفى ما ، أو عمل علمى ما ، أو فى عمل تعليمى ما . . . وإذا يقول : بل ويكفيك » أن تنجب طفلاً لتصبح فناناً .

إن أنت إلا فكرت في أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر ، وإن أنت عرفت كيف تعطيه عبوناً زرقاء أو سوداء (٩) ... إذ هو يقول هذا نجده يخلط في وضوح بين عمليتي الهدف والفن .. وهكذا ينتقم الجمال لنفسه حين تسخر منه .. أليس كذلك ؟

إن فكرة «الجميل» تقع في نفس التعارض الذاتي الذي تقع فيه جميع الأفكار الأولية ، لأنها — أي فكرة الجميل — لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها، ولأنها في وقت واحد حاضرة هاربة. على أن أكثر الفلسفات كلاسيكية بل وأكثرها شيوعاً تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهري ، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا الأستاذ جليسون (١٠) — أن عزاء الجميل من السكان ، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التمييز في ذاتها - بهذا التساؤل : ما هو الجميل ؟ ثم نجيب حين لا نجد إلا الإجابات اللفظية البحتة . وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلنا أن الجميل - شأنه شأن الحق والخير - يعيش فوق العقل والمنطق والعمل ، تتحول فكرته مع تحول فكر السكان ، على أن يكون مفهوماً بلغة حديثة ، وأنه من خواص السكان وقيمه . وعلى أنه ليس بشيء آخر غير السكان نفسه ، إن نحن نظرنا إليه من زاوية هذه القيمة . نتيجة هذا أن الجميل لا يقبل التعريف ، حكمه هنا حكم السكان . والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها وفي مجالنا هذا لا وجود لهذه الأفكار

* وتلك أيضاً في محل آخر — فكرة فاليري إذ يقول : ما دام فيلسوف الميتافيزيقا قد بحث الأمر في الحق ووضع في منه هذا كل علمه وعرفته حين اختفى التناقض الظاهري ، ثم اكتشف بعد ذلك فكرة الجمال وسمى لتبنيها وتنمية نتائجها ، فهو لا يستطيع إلا أن يبحث عن حقيقة لها هوذا يبايع حقيقة ما اتخذ اسم «الجميل» ، ولكنها من نوع آخر ؛ ونخرج دون أن يقصد حقيقة الجمال . وهكذا نجده يفضل الجميل على الحظاظ والأشياء ، ومن بينها الحظاظ الجميلة والأشياء الجميلة (انظر متنوعات ٤ - من ٢٥٥) .

الأخرى والجمال ينهم من خلال الأشياء الجميلة ، بالتجربة المباشرة التي لا تقبل التقليل وكل ما يمكن أن يقال عنه يصبح من قبيل التكرار الذي لا جدوى منه .

لا تدهش إذاً من أن الجميل شيء لا يعرف ، لكن لا تخف ، إن أنت استخدمت هذا التعبير - من ألا تصل إلى موضوع ما دام الموضوع قائماً موجوداً . ومن ناحية أخرى ، فإن السكائن بوجه عام - نقصد السكائن غير الملبوس أصلاً - غير موجود ، ولذا لا يمكن أن يكون جميلاً . على أن الموجودات في ذاتها - تلك التي تتصف بالجمال بشكل يزيد أو يقل بحال ما - هي الكائنات التي تنتجها الطبيعة أو تصنعها يد الإنسان . من هنا كان القول بعدم وجود جمال مثالي منفصل ، يعيش في ذاته ولذاته .

ولقد فهم الأستاذ سوريو تماماً أن الجميل يرتبط باكتمال معين للوجود والسكائن ، لكنه نسي أن السكائن يمكن أن يكون هدفاً ، أو كائناً يقبل الإدراك إدراكاً منوعاً يتنوع طبقاً لاختلاف مواقف الشعور أو الضمير . فهذا الشيء بصفته موضوع معرفة ، شيء حقيق ، وما حقيقته هذه إلا كيانه باعتباره مبعث لذة في ذاته بالنسبة للحواس المدربة . وهكذا لا تصبح فكرة الجمال « غامضة » أو « مختلطة » بحال من الأحوال . ومع أنها لا تستطيع الدخول في إطار أية فكرة ، فهي محدودة واضحة قدر دقة فكرة الحقيقة ، أو فكرة الحق ووضوحهما ، وهي تمثل شكلاً من أشكال الرغبة الملحة للسكائن رغبة هي في حقيقة تصحيح الإرادة البشرية تنبع من إرادة المبدع ومن حساسية المحب للفن . . . وتتخذ هكذا صفة الهدف المحورى وصفة القيمة التي يدعيها أو يعترف بها المبدع أو الهاوى ، وصفة المطلب الروحي المجسم أو الذي يمكن أن يجسم .

ملخص طريقة البحث

يفهم مما سبق أن استخدام لفظي «جميل» و«جمال» أمر مشروع ولو أنه لا يمكن أن يكون هكذا إلا إذا استعنا بتجربة جمالية. ويتطلب هذا منا طريقة خاصة تتبعها: إذ لا يمكن أن يكون هناك علم للفن يستحق هذه التسمية إلا إذا استند إلى أوسع تجربة ممكنة لحقائق الفن. وأول تجربة هنا تجربة عالم الجمال نفسه. وهو الذي تفترض فيه أنه قد اكتسب بعض الثقافة الفنية، وأن في إمكانه اكتساب الخبرة: إن هو مارس أحد الفنون الجميلة ممارسة عملية. غير أن قدرة عالم الجمال لا يمكن إلا أن تكون محدودة جداً. ولذا يتحتم عليه أن يلجأ إلى قدرة الآخرين. وفي مجال الفن، كما هو الشأن في كل المجالات. هناك علماء و«رجال مهنة» متخصصون، خبراء فيها. لا بد من الاستشهاد بهم. والشهود الذين نخصمهم - وهذا طبيعي - هم الذين يعرفون أكثر من غيرهم عما يتكلمون. نقصد هنا أولئك الذين يصنعون الفن، أي الفنانين.

هناك من يلجأون إلى الفلاسفة أولاً. وعلم الجمال على ما يلوح هو مجالهم. وكثيرون من عظمائهم قد كرسوا له بعض مؤلفاتهم، غير أن خبرتهم الفنية ليست للأسف دائماً على نفس المستوى من عمق خبرتهم الفلسفية. فقد قيل عن «كانط» مثلاً إنه يتحدث عن الفن وعن علم الجمال وهو لا يعرف شكسبير! بل ولم يزر متحفاً للتصوير! وإنه - في مجال الموسيقى - يضع نغم النغير العسكري فوق كل شيء (١١) ونحن لا نقر هذا الرأي الذي لا ينطوي على الاحترام. لأن الآراء التي أصدرها «كانط» عن الفن سلبية. ودون أن نستطرد في الحديث في هذا الموضوع الذي ناقشناه حالانجد أن «كانط» قد أثبت أنه لا يوجد «علم للجمال» بل يوجد نقد للجمال لحسب. كما أثبت أن قواعد الإنتاج الفني لا يمكن أن تصاغ قبل إتمام العمل الفني نفسه، بل يجب أن تستنتج من العمل نفسه. أي من الشيء الناتج (١٢). ورغم هذا ترتبط آراء هذا الفيلسوف في الفن ارتباطاً وثيقاً بنظريته في مجموعها،

لدرجة يصبح من العسير معها عزلها وحدها دون قبول النظرية في مجموعها . بل وهناك أكثر من هذا . فغالباً ما يتخذ علم الجمال صورة التوسع بالأمثلة أو بالتطبيق الميتافيزيقي : فشوبنهاور مغرم بالموسيقى لأنها هي الفن الذي يتفق ونظريته . وإذا كان فن العمارة أو فن النحت يتفق وهذه النظرية . فإن هذا أمر لا يهمه كثيراً . وأخيراً فإن للفلاسفة قدرة خاصة على الوقوف فوق ربوة عالية ، وهم بهذا يعرضون أنفسهم لعدم رؤية حقائق الفن . وقد تكون هذه الحقائق مادية لدرجة كبيرة . لذا نجد أن الفنان لا يعرف دائماً نفسه من خلال آرائهم . يقول المسيو جيلسون : يلوح أنه عندما يتحدث فيلسوف عن فن التصوير . ما من مصور ينهم ما يقول . وعلى أي حال فإن ما يسميه الفلاسفة تصويراً هو شيء آخر غير ذلك الذي يرمز إليه المصورون بهذا الاسم . (١٣) .

هذه الأسباب سوف نقف بعيدين عن الفلاسفة . وواضح أنه ليس من المفروض أو من الممكن إبعادهم كلية : لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما من العلوم الانسانية كعلم النفس والتحليل النفسى وعلم الظواهر وعلم الاجتماع ، وليست هذه العلوم فلسفة ، ولكنها تمس الفلسفة عن قرب . ونحن هنا لا نطرق موضوعاً جديداً ، فمذ عشرات السنين والفلاسفة يجعلون من ذلك الموضوع تخصصاً لهم ، وقد يكون من الحسارة أن نحرم أنفسنا من نورهم . غير أنه من الجائز أن يكون الكلاسيكيون من الفلاسفة قد أخطأوا ، لكنهم لم يخطئوا عندما أخضعوا أمور الفن للتفكير الفلسفى . وهاك ذى لاكرو يغادر القاعة وسط محاضرة عن تقدم « الفن » يلقيها سيد اسمه « رافيسون » ، وها هو ذا يحكم على « تين » بأنه « مدع العلم من الدرجة الأولى » (١٤) بسبب دراسة كرسها « تين » عن الفنان « روبنس » و« رينوار » يغضب إذ يقرأ مقالا عن : « الفن » كتبه بيرجسون (١٥) . ويهاجم فلا منيك فلسفة فن التصوير التى أوحى بها برونتشفيج (١٦) ، ولكن

هذا لا يعنى إطلاقاً أن يكون ما قاله «تين» و«رافيسون» و«بيرجسون» و«برونشفيج» من قبيل الترهات ؛ لأنه إذا كان من العسير على الفلاسفة فهم وجهة نظر الفنانين ، فإنه يصعب على الفنانين فهم وجهة نظر الفلاسفة وثمة حقيقة مع هذا تقول بأن الأعمال الفنية والنشاط الفني يخلقان مشكلات تتعلق بالمغزى الفلسفي وتتخطى حدود الشرح الإيجابي . وما مجرد إثارة هذه المشكلات إلا من قبيل الحديث الفلسفي . ولكن نحاول إيجاد حل لهذه المشكلات ، يتعين علينا أن نحفظ لأنفسنا بحق تفضيل فيلسوف على آخر وبأن نقف كما فعلنا في حديثنا عن الجمال عند الفلسفة التي نفضلها .

وبالقدر الذي نحاول به حل رموز الفلاسفة ، يصبح من المفيد أن نستطلع آراء كتاب المقالات والنقاد ومؤرخي الفن ؛ وكلهم يتمتعون بوجه عام بمزايا القدرة والتحمس في مجالاتهم . صحيح أن هذا غير كاف لنزع سلاح الفنانين في رفضهم للفلسفة إذا علينا — كما يقول «ديجا» — «أن رجال الأدب يشرحون الفنون دون فهمها» ، ورغم حسن القصد لدى رجال الأدب ، فهم ليسوا من أهل المهنة ، ولم يضعوا أيديهم في «معجون الألوان» ، كما أن الأديب لا يستطيع «تصور المآسى الصغيرة التي تلازم الفنان خلال التنفيذ إلا بمطابقتها بمشكلاته الخاصة التي تصادفه ويحد لها حلا في عقله» (١٧) . وهناك ما هو أخطر من ذلك ، فالإبداع الفني يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها والنقاد لا يستطيع الحكم على العمل الجديد إلا في ضوء قواعد مستقاة من معلومات اكتسبها من أعمال سابقة (١٨) فكيف والحال هكذا لا نفقد الطريق ونحن حيال أشد أنواع الإنتاج المستقبلية أصالة وأكثرها ثروة ؟ من هنا كانت أخطاء النقد الفني التي نعرفها ، والتي يسهل علينا تنفيذها صراحة . وأخيراً فليس من المستبعد أن يكون كاتب المقال أو النقاد ، بل والمؤرخ متأثراً بأيديولوجية يمكن أن تفسد وجهات نظره وتغير من أحكامه .

ولقد عيب على رسكين عيباً شديداً تقديسه للبادئ الأخلاقية ووعظيته . ونلاحظ في أيامنا هذه أن النقد الماركسي والنقد الطبيعي على السواء نقدان موجهان ، ألا تدين كتب مارل بنجاحها في أغلبه إلى استعماله الفن كوسيلة لتنسيق الأساطير الكبرى المعاصرة فيما بين بعضها والبعض الآخر تنسيقاً كله حيوة ؟ .

وسوف نستخدم المصادر الأدبية في تحفظ، ليست بأقل قيمة من غيرها متجاوزين عن قيمة الأساليب الجديدة وإدراكها — فقد كشف بودلير لمعاصريه كلاماً من فاجز ودي لاكروا ودوما . وعاون أبولينير في تشكيل الحركة التكعيبية ، وأشاد «أوهده» أول من أشاد بعظمة دوانيه روسو . بل ومن الجائز أن تداخل إليهم الخشية من أن أوكاك يتمشى مع أعجب فناني التفكير خوفاً من أمر الأجيال القادمة، طبعاً لما أسماه فاليري «خرافة استهواء الجديد» (١٩) . ومع هذا فمن الجائز أن يكون السبب في ضعف الناقد هو بعينه مصدر قوته أيضاً ؛ لأن الفنان الذي اختار لنفسه مذهباً في الشعر ، أو في التصوير ، أو في النحت ، لا يكون طليق الفكر عندما يحكم على مذهب يختلف عن مذهبه هو . لهذا يصبح الهاوى المستنير أكثر استعداداً منه لأنه غير مقيد بشكل من أشكال الفن يلتصق بشخصيته ، ولذا فهو قادر على تقدير أساليب لا تتفق فيما بينها في وقت واحد . وهو قادر كذلك على تذوق أوسع ، مع إصدار حكم أكثر صواباً ، وما إن تهدأ العواطف الجارفة بالنسبة لمعاصر حتى يتحقق اتفاق الخبراء حول الأعمال ومؤلفيها . مثل هذا الاتفاق الذي يعود إلى الماضي كاف لنا لأنه لا يغطي آلاف السنين من إنتاج فنّي انتشر في القارات الخمس ، بل إنه أكثر من كاف لإرساء قواعد علم الجمال ، حيث إنه لا يتعين علينا أن نقامر حول الاتجاهات التي سوف تحكم الفن مستقبلاً .

ومهما تكن فائدة الأدب الذي ينتشر حول الأعمال الفنية الكبرى

فإنه يحسن منح الأولوية للفنانين أنفسهم، فهم وحدهم الذين يعلمون أسرار المهنة وهم وحدهم الذين تدربوا على أعماق الأسرار، وهناك أمور لا يستطيع غيرهم معرفتها، وقد فهم فيكتور دوجو هذا حين أكد أن أحسن ناقد هو الشاعر قائلا: ما أعجب أمر من يحملون تجريد الشاعر من النقد! فمن أحسن من عامل المنجم معرفة بسر أدبه؟ لقد كتب داتى قواعد اللغة، ووضع شكسبير على لسان هاملت فقدأ صحفياً عن مسرحية مدهشة (٢٠) المؤكد أن الرومانتيكية قد نمت لدى الفنانين ضرورة شرح أنفسهم أمام جمهور تأثر. وكان الفنانون يطالبون منذ فترة طويلة بحق التحدث وسبق أن حدث نفس الشيء في القرن الثامن عشر حيث قال النحات «كوتنان»، «لا يمكن أن ترفض النظر إلى رأى قوم كرسوا حياتهم لدراسة الفن نظراً جديداً إلى أقصى الحدود». أولئك الذين أثبت نجاحهم أنهم يعرفون مبادئه (٢١). ويرى فالكونيه أيضاً أن من الضروري أن تأخذ الفنان مأخذ الجد حين يتحدث عن فنه. حتى ولو لم يكن يحسن الكتابة. فإن لما يفضى به قيمة تزيد عن الشروح التي يقدمها محترف الأدب والذي يكتب حول موضوع لا يعرفه. أولاً يعرفه جيداً، يعرض نفسه مهما يكن تفكيره. ومهما تكن عبقريته لكتابة بلاهات. وعلى العكس من ذلك فالذي يكتب دون ادعاء بالعبقرية الأدبية. إلا ما يمارس من أمور. لا يمكن أن يتعرض للهجوم. لأنه لا يمكن مهاجمة من يتحدث ويكتب عما يفعل حتى ولو كان ما يكتبه غير صحيح أو غير أنيق. ماذا إذا؟ الأمر هنا أن تقدم تعليلاً منطقياً مستقيماً لمادة متعرجة. وما من شخص إلا ويشعر أن جميع الأحكام تأتي في صالح الفنان، ويضعف فالكونيه قوله: إن ما يكتبه الفنانون — أو إن شئت — المجالات التي يترددون عليها — هي التي تقدم لرجال الأدب أحسن ما لديهم من كتابات عن الفنون. كان «بلين» ينقل ما يكتبه الفنانون نقلاً، وعند ما كان يستحيل عليه التحدث إليهم أو استشارتهم أو عند ما لم يكن بمستطيع أن يستمع إليهم شخصياً أو أن يسمح ما يقولون كان ينتج هذه المتناقضات والترهات التي تنتشر في كتبه الثلاثة، (٢٢).

الحقيقة أن الرجوع إلى الفنانين يصطدم بعقبات تزيد على تلك التي يفترضها فالكونيه : فقد قيل « إن كبار الفنانين لا يفكرون إلا قليلاً جداً ، وحتى كبار الشعراء كذلك (٢٣) » . . . ولكن بل وقد تكون هناك في رأينا أفكار هؤلاء وأولئك — من الفنانين والشعراء . رغم أنهم ليسوا جميعاً في بساطة كبساطة هنرى روسو . . . هذا بالإضافة إلى أن آراء الفنانين المفكرين تأتي أحياناً رديئة : فبدلاً من أن يتحدثوا عن تجاربهم في الفن نجدهم يثرثرون ثثرة فلسفة عقيمة ويالها من ثثرة !! ! ولقد خيب «بروديل» مثلاً في هذا الصدد أملنا ويحدث أحياناً أن يكون الفنانون كما يفعل النقاد ، مشبعين بأفكار معاصرة خاطئة ، بأحكام فاسدة تصدر عن البيئة ، بل وتجدهم أحياناً يسبرون في ثنايا السطحيات التي تنسكها أعمالهم الفردية دون أن يقصدوا إلى هذا قصداً : وكـم منهم مثلاً من أعلنوا خضوعاً غير مشروط للطبيعة . ثم أداروا لها ظهورهم في عملهم الفني ؟ ثم إن الفنان بوجه خاص لا يمكن إلا أن يكون متحيزاً . ولطالما كافح ليثبت وجوده ، ويصوغ أسلوبه وفنه ونظريته للأهـور والأشياء صباغة لا تطالبه باتخاذ سبيل شخص آخر في الأسلوب والفن والنظرة ، فن المحال أن يكون «أنجر» شخصاً غير هذا الذى يتفجر ضد دتوى لا كروا . والعكس بالعكس . لذا نرى أن ما يكتبه الفنانون غالباً ما يعطى شعوراً بالدفاع عن آرائهم هم . وبقول فاليري هنا : أكاد دائماً أن أصطدم بنظريات الفنانين ومناقشاتهم ، ودائماً أشعر بأنها مصابة بآفة التفكير المضمر في الممارسة المباشرة وبأسلوب فردى وما يريد أن يفعله الفنان وما يريد إخفاءه من سهولة وصعوبة وما يخفيه فعلاً وما يشعر به من سعادة ، يتخذ مظهرأ شمولياً كلياً في غير تحديد أو انتظام (٢٤) . إن الفن في نظر الفنان هو فنه هو ، ولا يمكن أن يكون غير هذا .

ليس من شأن هذه المعارضات الخفيفة أن تثبط من عزيمتنا ، فهي تعنى ببساطة أن أقوال الفنانين كأقوال الفلاسفة والنقاد ليست بقواعد سماوية

منزلة . ولذا فلن يكون من الحكمة أن نقبلها وعلوئنا منمضة . بل لابد من التوفيق والنقد ، وإخراج الحبة من التين ، والإبقاء على الحبة الطيبة وإلقاء القش بعيداً . ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا المعادلة الشخصية للفنان ومعدل ذاتيته . ولا بد من تحديد مابه هو وما يعكس عقلية المجموعة التي ينتمى إليها لا شعورياً . وسوف تؤدي المقارنة بين النصوص التي استصل بعضها ، كما أنه سوف يساعد هذا على استخلاص الحقائق . والطريقة هنا نفس طريقة العلوم كلها ، تعتمد على الاستشهاد ، وعلى أن الحقيقة المؤكدة في التاريخ تصبح مؤكدة بفضل ما يشهد شهود عديرون ، عرف عنهم الإيمان واستقلال الرأي .

ونفس الحال نجده في علم الجمال ، إذ يمكن فيه أن نعرف بصحة نقطة اتفق عليها فنانون أجانب لوجود اتفاق في نشأتهم وذوقهم وأسلوبهم وطبيعة أخلاقهم . مثال هذا ما نراه لدى «ديدرو» الذي لا ينصح المصور الفنان بالخضوع لنموذج معين . وينطبق هذا على «آنجر» و«دي لاكروا» و«جوجان» . هنا نجد أن من حقنا الاستشهاد .. هنا حيث الانطباق شامل لكثيرين .. نستشهد ونقفل باب الحديث في هذه الناحية .

لا شك أن السير في مثل هذه الطريقة أمر دقيق ، وخاصة أن الخلاف يمكن أن يكون أحياناً أكثر فائدة من الاتفاق . وهنا يصبح عدد الشهود الذين نستشهد بهم قليلاً . ربما نكون قد أسأنا تفسيرهم ، لكننا على أى حال نأخذ على عاتقنا مسؤولية اختيارهم . ونحن على ثقة مقدماً من أن النجاح لن يصينا كلية في نهاية هذا البحث . ويجب دائماً أن نتذر عن عدم الحديث في فن التصوير .

الجزء الأول
سيكولوجية الفن

تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر : الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل : تلك التي توجد لدى الماوى الذي يقرأ قصة ، أو قصيدة شعر ، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال ، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية ، باعتبارها أعمالاً فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا . وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشري . وهكذا يصبح الفن ، كما قال سيكون عبارة عن الانسان مضافاً إلى الطبيعة ، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يدا .

فالنشاط الفنى إذاً ليس نشاطاً فلسفياً بحثاً ، كما أنه ليس بنشاط عملي على نسق النشاط الخلقى الذى يتجلى فى سلوك الفرد . لكن ما دام النشاط الفنى يصنع شيئاً ما ، فإن هدفه هو الأشياء التى يبدعها : وكلمة Poïein فى اليونانية وتأتى منها كلمة poésie - الشعر - لانغنى شيئاً آخر غير « يفعل » أو « يعمل » . كما أن كلمة ars فى اللاتينية تعنى الوسائل المتبعة والمواصفات المستخدمة لفعل هذا الشيء أوذاك . من هنا تساءل : أليست الحاجة الملحة إلى عمل شيء ما ، وإنتاج شيء ما . وإعطاء شكل لما لاشكل له ، ودعوة كائنات إلى الوجود ، ما كان لها أن توجد دون وجودها . . . أليست هذه الحاجة هى إحدى المميزات التى يتميز بها الفنان ؟ .

والعامل ، والصانع الدقيق ، والفنى الصناعى كلهم يصنعون أيضاً أشياء لكنهم لا يهدفون أصلاً إلى الجمال . . ثم إنهم يدخلون بأنفسهم فى أعمالهم التى يقومون بها بدرجة تقل عن تلك التى يتدخل بها الفنان فى أعماله الفنية ، لأنهم لا يخلطونها بلحهم ودمائهم ، ولا يشكونها بصورتهم وعلى نسق أشباههم ، وهكذا يصبح النشاط الفنى هو النشاط الذى يقترب أكثر من غيره من النشاط الإبداعى .

وهو بالتالى الذى يستحق وصفه أكثر من غيره بالصفة الإبداعية .

أليست خاصية المبدع هي أن يخرج عمله من عصارته ويطبعه بطابعه كاملاً؟
الواقع أنه لا يمكن أن نتحدث عن الإبداع في الصناعة بالنسبة إلى «تلاجة»
ولا عن الإبداع الفني بالنسبة لصاروخ عابر القارات ، في حين أننا نتحدث
عن آخر الأزياء التي «يتدعها» ، فنان أزياء كبير كأنها «إبداع» .

إن دراسة الإبداع الفني تنبع من علم النفس ، وسوف نظرق هذا العلم
من بعض نواحيه لنا خاصة تلك التي تقبل المناقشة أكثر من غيرها، وبالذات
تلك التي تأتي لنا بأكبر قدر من الضوء .

الفصل الأول المجتمع والفرد

إنها لفكرة شائعة ، عامة ، وشائكة ، شأنها في هذا شأن جميع الأفكار الشائعة ، تلك التي تحدد العلاقات بين الفرد والمجتمع ~~للم~~ الفرد بتكيف — هكذا يرى علماء الاجتماع من أتباع فلسفة «ديركهايم» التقليدية — بفعل مجموعته التي يعيش فيها ، بما في كل هذا المعنى من سمو . وهو يدين لهذه المجموعة بأحسن وأتمن ما يملك . ويرى فلاسفة الفردية — على العكس من ذلك — أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيماً يتصف بالقدرة على الضغط ليقض الفرد ، وأن من الضروري إذاً أن تلقى بها جانباً حتى نحقق وجودنا. هنا نستطيع أن نرى ما ينتج عن ذلك فيما يختص بالظاهرة الفنية ، وتساءل: هل يعتبر الفن قبل كل شيء إنتاجاً للجماعة ، سواء تم التعبير عنه مباشرة مع إغفال اسم مبدعه ، أم أنه ، لكي يخرج إلى حيز الوجود ، ينطبع بشكل الفنان واسمه ، مادام الفنان بنفسه هو الذي يخلقه ويستخدم فيه أدواته هو ؟ . أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذي يخرج كل شيء من صميم أعماقه هو دون أن يدين بشيء لبيئته أو لمجموعته التي يعيش فيها ؟ .

إن نأخذ أصلاً بهذه النظرية أو تلك ، فالحقيقة أن الإبداع الفني عمل فردي ، والمجتمع هنا — كما هو الشأن في أى مجال آخر — لا يمتدح شيئاً ، ولكنه يكتفى بالاحتفاظ بالعمل الفني وينقله ، وعلى أكثر تقدير ، يشحذ قريحة الاختراع . مع هذا فالفنان لن يأتي بالجديد ، ولن يضيف إلى تراث المجموعة شيئاً إذا لم تكن جذوره قد امتدت فيها . وإذا لم يجد لديها المواد

الحام ووسائل التعبير والمعجيين بفنه والدافع الذى يحتاج إليه ، ليتحداها بعد أن يكون قد استند إليها ، مثله مثل الشجرة التى لا ترتفع فوق التربة إلا إذا وجدت فيها غذاءها ، ومثله كمثل من يستند إلى القبود ليصنع الحرية .

الجماعة المبرزة

قبل أن يدنو علماء الاجتماع لفكرة الجماعة دتوة مطلقة ، كان القرن التاسع عشر يدنو فى اتفاق إجماعى إلى تأليه الشعب ، ولم يكن هذا أمراً ورثه عن الثورة الفرنسية بقدر ما ورثه عن الرومانتيكية الألمانية الأولى ، والتى ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحركة العصيان الوطنية . ويرى بعض هؤلاء العلماء هنا أن الضمير العالمى يتجسم فى الشعب . ويرى آخرون — ويكاد يكون هذا « نفس الشيء » — أن الشعب « والتعبير الصحيح للطبيعة : وأنه هو الذى يمتلك قوى الحياة ويمثل صفات الجذس البشرى وصوت الله .

هكذا يبدو الشعب وكأنه « أداة الأشياء الكبرى جميعاً » (١) فهو فى مجال السياسة أداة التقدم وبطل الحرية والعدل ، وفى مجال الفنون الجميلة أصل العبقرية المبدعة . فالكاتدرائيات من عمل الشعب ولا اسم لمنشأها ، والشعب مصدر الشعر : لأنه — تبعاً لرأى « هيردر » — يوجد قبل وجود الشعر التابع من العلم والتفكير ، شعر يقرضه الأفراد ، ينبع من قريحتهم البدائية ، ودو الشعر الحقيقى الوحيد الذى يعبر عن روح الشعب ويولد لدى كل شعب من الشعب نفسه .

وقد لاقى هذه الآراء قبولاً كبيراً فى البحث عن « ولد أشعار الملاحم القديمة كآشعار «وميروس والنيلوجن والراماياتا و» أغاني الإشارة» فى العصور الوسطى ، ونحن نكتفى هنا بعرض نظرية الإخوة «جرىم» : ما مصدر هذه التشكيلات الفنية البدائية إذن تبعاً لهم ؟ من الجائز أن تكون قد تكونت على ثلاث مراحل زمنية ؛ فى بادىء الأمر وجدت الملحمة ، وهى

عبارة عن مادة أسطورية انتشرت في الشعب الذى تعيش طافية فيه ، ولو أنها مادة ضوئية تماماً . ويحدث هنا أن يتخذ جزء من هذه المادة في مجموعها لأسباب طارئة ، شكلا موزونا تأتى منها أغنية قصيرة جدا تسمى فاصلا (lied) أو « الليد » (*) .

وسرعان ما تتجمع حولها بصفتها نقطة تبلور عناصر أخرى ، أغان قصار أخريات تتكون عن طريقها وفي مجموعها قصيدة شاعرية من قصائد البطولة . لاحتاج هذه القصيدة إلى أن تثبت بطريق الكتابة ، لأنها تعيش حية في الضمير الجماعى ، ولو أنها تكتب فقط حينها يهددها خطر الزوال ، وهى ليست من عمل مؤلف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نظرأ إلى أنها تنبع من الشعب كله . « فإن الشعر الشعبي لا يأتى من شعراء أفراد يمكن تسميتهم بأسمائهم ، بل إنه يصدر عن الشعب نفسه » وأخيرا فإن الملحمة عمل ذو حقيقة اجتماعية ، شبه إلهية ، وعلى غرار هذه الحقيقة نلقيا بريئة كل البراءة ، نقية كل النقاء ، كاملة في كل تعبيراتها وضرورية في مظاهرها . والأغاني الشعبية — شأنها شأن كل ماهو طيب في الطبيعة — تظهر في هدوء من القوة الساكنة للكل (٢) .

وقد شاعت هذه النظرية في فرنسا خلال القرن كله ، حيث افترض — كما يفعل الإخوة « جريم » أن المدائح عبارة عن مقطوعات شاعرية قصار تشيد بأعمال البطولة قد ظهرت أول الأمر ثم تجمعت في ذاتها وتحولت إلى قصائد حاكية . لكن لا يوجد لدينا أى أثر من آثار هذه الأغنيات التى يقال عنها ، والذى يحدث أنها تخترع عندما تحتاج إليها قضية شعبية ما . ولقد دافع جاستون بارى عن غريزة الإبداع لدى الجماهير ، رغم أنه علون

كثيراً في إلقاء أضواء على كثير من الغموض ، وعرفنا بدور شعراء المدائح في العصور الوسطى تعريفاً طيباً . حيث يقول إن المدائح البدائية عن شارلمان قد نشأت أيام حياته بفضل حماسة الفرنسيين (٢) .

وينبع «رينان» فرضاً يلونه بلون تشككه المحبب ، حيث يقول : «إننا لانعم التفكير في الفرد قليل الأثر في هذا كله ، في حين أن الإنسانية هي كل شيء ، وحتى ينمحي . . . والمؤلف الحقيقي في هذا روح الشعب وعبقريته ، وما الشاعر إلا الصدى المتناسق ، وأكاد أقول الكاتب الذي يملئ عليه الشعب روحه ويقص عليه أحلامه الجميلة من كل مكان (٤) . وبعد مدة طويلة ، يعود رينان إلى نفس الموضوع حيث يقول : إن أجل الأشياء لا اسم لمؤلفها . . وماذا يفعل بالنسبة لى هذا الرجل الذى يأتى ليقف بين الإنسانية وبينى ؟ . . . إنه ليس هو «المؤلف» . . إنه الشعب ، إنها البشرية التى تعمل عند نقطة من الزمان والمكان ، إنها المؤلف الحقيقي ، والمجهول هنا أكثر تعبيرية وأكثر حقيقة ، والاسم الوحيد الذى يجب أن يحدد مؤلف هذه الأعمال الصادرة عن القريحة هو اسم الشعب الذى تفتحت من عنده ، واسم الشعب هذا منقوش في كل صفحة بدلا من أن يكون منقوشا في صورة عنوان (٥) .

ولذا كان الفن العظيم من إنتاج الجماعة ، فإن نفس الشيء يقال ، من باب أول ، عن هذه الفنون الثانوية التى تسمى بوجه خاص ، فنونا شعبية ، مثل الأغنية والتصوير البدائي ورقص الفلاحين ، والقصة الشعبية (الفولكلورية) الخ . . . وكلها يجدر جمعها في عناية بدلا من أن تظل كمية مهملة . أليست أقرب من غيرها من الطبيعة ، وأليست عارية عن الاصطناع والتدقيق والتقليد ؟ ألا تحمل القريحة والعبقرية والصحة والحكمة ونبيل الشعب الذى صورها ؟ أليست كالمياه النقية التى تتولد منها الفنون الراقية والعصارة التى تبعث القوة فيها من فترة لأخرى كما فى الحقن بدماء جديدة ؟

إن دور جيراردى نير قال فى إعادة الكشف عن الأغاني الفرنسية القديمة معروف (٦) ، وما دفاعه عنها الذى يحرك المشاعر لإلصق لدروس آتية من ألمانيا : «إلى أذكر — والإعجاب يملؤنى — تلك الأغاني والقصص التى اهتزت لسماعها مشاعر طفولتى . . . ولقد تغنى كل شعب قبل أن يكتب ، وكل شعر مستوحى من مصادره الساذجة . . . وإسبانيا وألمانيا ، وانجلترا تقص حكاياتها الوطنية والفخر يملؤها . . . فلماذا لا تكون لفرنسا قصصها ، هل الشعر الحقيقى هو الذى ينقص هذا الشعر ؟ أم أنه التعطش الحزين إلى مثل أعلى ، ذلك الذى تولد عنه أغنيات جدية بأن تقارن بأغنيات البلاد الأخرى ؟ قطعاً لا ، إن الثروات الشعاعية لم تكن تنقص الملاح والجندى الفرنسى ، وهما لا يحلمان فى أغانيهما إلا بالعداوى من بنات الملوك والسلاطين ، بل والعشيقات . . . لكن الذى حدث فى فرنسا هو أن الأدب لم يهبط يوماً إلى مستوى الجماهير الكبيرة ، والشعراء الأكاديميون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفهموا يوماً هذه الإيحاءات كما فهمها وأعجب بها الفلاحون من خلال أغانيهم وأشعارهم السريعة الزوال ، أو العابرة . وكما هى عديمة اللون ، وكما هى متكلفة الرقار والرصانة (٧) وفى اختصار ، يعتبر الشعب ينبوعاً لا ينضب شعره ، على أن السذاجة هى الصفة الرئيسية للتعبير الشعبى ، وعلى أن الأغاني قصاصات غير مترابطة من أحاك وطبقة ، وعلى أن الفن الشعبى يسمو على الفن التابع من العلم سمواً كبيراً ، وهذا كل ما فى الأمر .

الحق أن السذاجة لا توجد حين تفتقد ، ولابد من أن يظل الإنسان بسيطاً أو أن يظل فريسة لأراء سائدة حتى يتصور أن قصيدة ما ، أو مقطوعة موسيقية ما ، أو قطعة بناء ما ، يمكن أن تكون من عمل الناس جميعاً ، والقول بالفن قول بالتشكيل والتنظيم وتنسيق الأجزاء فى الكل ، وتكييف الوسائل بالأهداف . . . وهو قول بوجود تأثيرات مجتمعة ، ومفاجآت محسوبة ، ومتناقضات ومتناسقات مقصودة . . . حتى يسرى العمل فى الزمن

إعداد أو تقدماً وختاماً . من أى مصادفة يأتي هذا النجاح من خلال المراحل التي يقال بها من المائة ألف عقل التي يراد تسميتها في نغار ، روحاً شعبية ، أو ضميراً جماعياً ، أو عبقرية الجنس ؟ إن الفكرة الرائدة الوحيدة لشيء فكرة ضرورية . . . وما هي حقاً إلا فكرة المؤلف ذاتها .

ولقد كتب «جريم» في عام ١٨٣٨ يقول : «إن القول بأن أغنية رولان من عمل شاعر واحد أمر لن يصدقه أحد» كما كتب جاستون باري في عام ١٩٠٠ يقول : «إن مؤلف أغنية رولان يدعى «فيلق» .. غير أن جورج يدييه قد فند هذا الجمال . لأنه — من جهة — توجد كتابات أسطورية غامضة وقصص المسافرين الرحل ، عن شارلمان ، وحكايات محلية ، وسملوات ... ومن جهة أخرى . نلاحظ أن الأغنية مكتوبة كتابة لا غموض فيها . . . أغنية رولان . وينحصر الأمر في أن نتساءل : كيف نتصور نحن علاقة هذا بذلك ، يمكن أن نقدم شرحاً واحداً ، يفرضه علينا هنا ضيق المكان إنها في الواقع طبائع أفراد ، أهمها طبيعة شخصية رولان ، وكلها تتضمن الحقائق وتحددها . وإذا نجحت في أن أوضح أن جميع روابط هذه القصيدة . وهي على أكبر جانب من التعقيد ، وترى إلى تحقيق نفس الهدف وهو إبراز شخصية رولان حال ظهورها ، فإنني بهذا أبرز مهارة التركيب ووحدة الاتجاه وترباط هذه الروابط . وكلها أفلحت في هذا أصبح من حق أن أبين أنها من عمل فرد واحد . وأن نسب شرف تكوينها لشاعر واحد (٨) . هذا ولا يحق علينا هنا أن ندخل في تفاصيل التحليل الجانبية التي تنتج عن هذا لكن لنا أن نصرح بأن النور حليفنا ، وأن نظرية الأغاني المتفرقة التي تجمعت قد هدمت هدماً لا رجعة فيه .

وإنكار نسبة العمل للفن للشعب لا تؤدي إلى إنكار اشتراكه في إخراج هذا العمل ، فصنع المراحل الكبرى من قصيدة البطولة يفترض عقلية ورأياً وعقائد وذكريات . مشتركة للجماعة كاملة . وفيما يتعلق بأغنية

رولان ، نلاحظ أنها تستخدم التقاليد، وهي تقاليد يمكن أن تكون مستعارة من سرد تاريخي ما ، أو نسخت بمعرفة بعض القسس وتم الاحتفاظ بها في الأماكن التي شهدت المعركة : أي مثلاً في الكنائس التي كانت إذ ذاك تفخر بضم مدافن الأبطال من أفراد القصة — الأغنية ، أو تكون قد نقلت من لسان إلى لسان في طرق الحروب الصليبية والحج ، ولم تتمكن من الظهور مرة جديدة إلا وسط جو بطولي بهنشة وإيمان قوى. وهكذا يقف دور الجمهور عند هذا الحد ، وينحصر في تقديم المواد الأولية للعمل وإيجاد جو مناسب لتداوله .

ونفس الشيء يقال — مع قليل من الفوارق — عن الكاتدرائيات القوطية، إذ لا شك أنه كان لدى الشعوب — كما هي الحال اليوم — منشآت خاصة بها وبيوتات دينية تعزبها. ولا مراء في أن شعوب العصور الوسطى قد استحقت هذا الازدهار المعماري الجميل ، لأنها من إرادتها ، ولأنها تحمست له وأجمعت عليه في إيمان وورع، وأحياناً في كبرياء أيضاً، ودفعت تكاليفه من أموالها وبذلك له جهدها. ويصور لنا المعاصرون اليوم قطعاناً من المنطوعين، نساء ورجالاً، عبيداً وأشرافاً، وهم يحرون في سكون وخشوع ككل الحجارة الضخمة من الجبال الحجرية ، ليشيدوا بها كاتدرائيات سان ديني وشاتر ، وروان ، وستراسبورج . وفي هذا المعنى تصبح الكاتدرائيات القوطية بلا شك من عمل الشعب ، لكنها هكذا في هذا المعنى وحده . أما العمل الحقيقي للجماهير في أوله فإنه لم يكن إلا عملياً يدوياً عمالياً . . والأمر أولاً وأخيراً هو أن الجماعة العمالية التي تبحث عن امتيازاتها ، وأن الجماهير غير الفنية تدوس بأقدامها اختصاصات السيد الفنان الذي يقوم بالتصميم ، والذي كان يؤتى به غالباً من أعماق الريف لأنه كان يتمتع بشهرة كبرى كفنان (٩) .

ذلك أن إغفال اسم الفنان، ذلك الإغفال الساحر الذي تعود البعض إضفاؤه

على الإبداعات الفنية الكبرى في الماضي، لم يكن إلا أسطورة، قضت عليها لدرجة كبيرة بحوثنا المتقدمة، ولا داعي هنا للتحدث عن العصور اليونانية والرومانية القديمة، بل يكفي أن نقصر على العصور الوسطى. وهي وحدها التي وصفناها على بساط البحث. ولا شك أن عبادة الفرد في هذه العصور لم تكن موجودة كما هي اليوم؛ إذ كان من النادر أن يوقع الفنانون أعمالهم، وليس من المؤكد أن يكون اسم «تورولد» الذي يظهر اسمه في نهاية أغنية رولان هو الشاعر أو المنثى السارد. ومن النادر أن يضع نحات مثل «جلبير» توقيع بحروف كاملة على حافة كاندراية أتان، ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا هنا أنه غالباً ما كان الفنانون المعماريون والمزخرفون وناحتو الصور، كانوا من صفار الرهبان، وأن لانحسة أو قانون الهيئة الدينية التي كانوا يتبعونها، تعتبر أن التواضع فضيلة من المرتبة الأولى، وكانت تحرم عليهم هذه اللامحة لهذا السبب نشر أسمائهم، ولذا فنحن نجمل أسماء الذين شيدوا مثلاً قصر «فيزلي».

وعلى العكس من هذا، كان سادة الأعمال الفنية اللادينية معروفين تماماً حيث وصلت أسمائهم إلينا خلال وثائق المحفوظات، ولهذا فنحن نعرف من فنانى القرن الثالث عشر وحده «فيلاردونكو» الذي عمل في مدينة كامبرى واشتهر بمجموعة صور «كروكية» ورسوم تحتفظ بها اليوم، ونعرف أيضاً «رينو» و«توماس» «دى كورمون»، «ورويردى لوزاك» و«بيردى موتري» من مدينة سان دينتى، و«أودى موتري» من كنيسة الكورلليه بياريس التي زالت من الوجود، و«جان لانجرا» من مدينة أوريان دو تروا. ونعرف أن كنيسة ريمس كانت موضع رعاية «جان دريه» و«جان لولو» و«برنارد سواسون» و«روير دى كوسى» وكنيسة نوتردام دى بارى من عمل «جان دى شيل» و«بيردى شيل» و«جان لوبتليه» وغيرهم. لكن كم من نجوم في نفس هذه العظمة قد هوت في طي النسيان لأن السجلات لم تحتفظ

بأى أثر مادي لهم . وما لنا ندهش ؟ ... أليس مصير الفنانين الشعبيين حقاً اختفاء أسمائهم أمام أعمالهم ؟ إن الذى يحدث أحياناً أن تغنى بأغنية « المادلون » ، لكن كم منا يستطيع ذكر مؤلفها ؟ ..

تحدثنا حالا عن أغنية (المادلون) . . والفنون التى تسمى بحق فنونا شعبية ليست بأقل من الأغنية فى كونها ثمرة حلوة المذاق نبتت من وحي الجماعة ، وهى فى حالات عدة تنفرع عن فن سبق وجوده أولاً ، فن فى ذاته أرسنقراطى مصطبغ بصيغة اصطناعية ، تقدم هى بقاياها محورة أو مكيفة ، مثال ذلك أغنيات الميلاد التى طالما كتبت عنها صفحات رقيقة ، والتى لا ينبغي أن نرى من خلالها إلا إنتاجاً ثانوياً من أغنية الرعاة التى كانت تسرد فى القصور ، أى نوعاً متحلاً من الفن نجد خلاله أسماء معينة مثل اسم القس بليجران ، أو الأخ ماسيه ، أو فرانسواز باسكال من أهالى مدينة ليون ، وقد ألفت هذه الأخيرة أغنية من أغاني «أوديميون» وأخرى من أغاني « أجاتونفيل » (١٠) . ونعرف أن أغنية « فى ضوء القمر » من أعمال « لاولى » وهو أقل الموسيقيين شعبية ، كما نعرف أن كثيراً من أشد نفعتنا الشعبية نابع من نفحات أوبرا قديمة كان لها نجاحها فى القرن الثامن عشر ، وأن الطابع الأكثر انتشاراً فى أغاني الرعاة الباسكية التى يرجعها بعض الخياليين إلى قصص المعجزات المعروفة فى العصور الوسطى ليست شيئاً آخر غير أغنية « مالبروت » ، ذاهب إلى الحرب ، وأن أغلب رقصاتنا الريفية رقصات قديمة كانت منتشرة فى القصور أو فى الصالونات ، وبقيت فى ريف ما ، فى حين أنها اختفت بسرعة من يئتها الأصلية (١١) .

• كان اسمه كامبى روبر ؟ وقد صحب النسيان اسمه ، الأمر الذى اصطحب أيضاً مؤلفات أخرى كانت ولا تزال إلى اليوم على شفاه الجميع . هل تعلم أن أغنية « العجول » هى من عمل بير ريون ؟ وأن « أوان جنى الكريز » من عمل ج ب . كايان ، وأن أغنية « بامبوليز » من تأليف ت . بوتريل وأن « الشباب » من تأليف جوزيف فوليه ؟

إن الأفاقيص والأساطير غالباً ما ترتبط بتقاليد دينية بعيدة ، ترجع هي بعينها إلى جماعات رجال الدين ، أو إلى حلقات الموهوبين . وهذه فيما يتعلق بالمصادر الشعبية قصة ذات مغزى : كان مانويل دى فالالا قد أدخل في أغنية « تريكورن » كعنصر محلي وصورة أندلسية نموذجية ، نعمها ميلوديا تلقاه حين سمعه على لسان متسول أعمى . . ولكن كم كانت دهشته حين علم أن هذا النغم كان بعينه موضوع أوبريت كان قد كتبها أحد زملائه . . أما « الأغنيات الشعبية السبع » التي كتبها عام ١٩١٤ فإن فيها رائحة أزهار اقتطفت حديثاً . وهنا يقول لنا رولان مانويل : « لقد علمت من فالالان نفسه أن الميلوديات الجميلة ليست جميعاً ، ولا دائماً ، أصيلة في حينها ، وأن « الجوتا » و « الأمودة البريز » والبولو ، وغيرها . . نتيجة خلط وتجميع جيلين تما في فطنة . . » (١٢)

والتعليل الذي قدمناه حالاً لا يمكن تعميمه على أية حال . ألا يكون الفن الشعبي غالباً في اتجاه مضاد للانحلال ، أو أن يكون من بقايا فن مشذب عمداً ؟ إن لدى كل مجتمع ، وبوجه خاص المجتمعات البدائية ، صورا مباشرة ، غير مصطنعة ، للتعبير بالرقص والأغاني ، وهناتهن مشاعر الجماعة بكامل هيئتها وتتحرك وفقا لنفس النغم ، ويستطيع كل عضو من أعضائها أن يصدر صيحة أو حركة يمكن أن يرددها الجميع إن هي رجحت العواطف المشتركة ترجمة سليمة ، « غير أن الفرد الذي يتمتع بموهبة ما دائماً ما يحتفظ بدوره في هذا الشعر الذي يظل حتماً جماعياً وشعبياً . . مع ضرورة وجود نخبة واحدة تعرف كيف تخلق النغمات التي تبعث السرور إلى الجماعة . وهذه الحال نراها في الرثاء الذي كان منتشرأ على نطاق واسع ، والذي تعتبر « الميرولوجى » - أغنية الرثاء اليونانية - و « الفوسيرو » - أغنية الرثاء الكورسيكية - نماذج واضحة منه ؛ وحيث يشترك أقارب الميت وأصدقاؤه بالصباح ، وأحياناً قليلة ، مع جماعة موسيقية ، ولو أن

الأغنية المرتجلة ، وفي بعض الأحيان ، رقص الصائحة ، هما الجزء الرئيسي فيهما .. ومهما تكن الفلاحة ، باعتبارها قرية الميت ، فهي ليست أقل تدرجا على فن الارتجال هذا ، من الصائحة نفسها ، حتى منذ طفولتها . . بل غالبا ما تكون محترفة متخصصة (١٣).

هذا ، ولابد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التي يطلق عليها اسم المبارزات الشاعرية ، حيث لا يستطيع ، عدا الموهوبين حقا ، أن يخاطروا بأنفسهم ، وإلا أصبحوا موضع السخرية ، وهم جميعا يتخصصون فيها بلا اصطناع ويقومون بتنمية مواهبهم . والحق يقال إنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القرينة أقل احتمالا ، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذي نعرفه اليوم . بل والأمر على العكس من ذلك . فهو مصقول تقليدي ، لأنه لا يستطيع تجنب الخلط الذي قد يصل إلى حد الفساد إلا إذا صب في قالب أعدمقدا ، وإلا إذا عاش في نغم واحد واختار موضوعات تقليدية ، وإلا إذا تشكل من منوعات طارئة . هكذا كانت الكوميديا ديلا رتي — الكوميديا الفنية الإيطالية — التي تخضع على أية حال للمسرح الشعبي . يدل على ذلك أنها كانت تستخدم المحترفين . ومن المؤكد أن ممثلي المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، تلك التي كتبها « أوبرمرجو » وغيرها ، لم يكونوا من المحترفين ، لكنهم أناس اختيروا اختياراً دقيقاً وتم تدريبهم . وعلى أية حال فإن أكثر الفنون شعبية هو الذي يفترض وجود نخبة من الشعب إذا استحق تبعيته للفن . والفن الشعبي بالمعنى الحقيقي هو ذلك الذي يختار وحده تلك النخبة من وسط شعب ما دون أن يستيرها من بين طبقة أرستقراطية اقتصادية أو دينية أو سياسية ما ، ودون أن يسمح لهذه بالسيطرة عليها أو بتوجيهها ، (١٤) .

لا بد أن نقرر إذن أن ميول جنس ما ، وروح إقليم ما ، وطعم شيء ما ينضج بعد ، بصفتها جميعا مصدراً يعطى للفنون الشعبية طابعها ، ليست محض

أوهام. هذا صحيح، لكن الخصوصيات الوطنية والإقليمية لا توجد في الشعب أصلاً إلا على هيئة إرادة غير مكتملة، أو إرادة طارئة، وهي عناصر لا بد أن يعيشها الشعب لاشعوريا لكي يرتفع إلى مستوى التعبير الفني. وقد يكون من الخطأ الجسم أن نعتقد أن الخيال الطبيعي للشعب هو الذي يجعله يتم نفسه وبجياته المميزة له... والشئ الذي يسلم عن الشعب شعبيته الفعلية هو التصوير والقصص التي تحدثه عن دنيا لا يعرف عنها شيئا يذكر، (١٥).

إن الدور الذي يقوم به الشاعر هنا هو الكشف عن العقلية المنتشرة وسط جماعة ما، حيث يشعر بها ويكشف له عنها بالتعبير عنها، وهي بهذا تقوى وتثبت، ولهذا يمكن القول - على هذا القياس - بأن روح التربة من صنع عدد صغير من الأفراد؛ ذلك أن عنصر الجاذبية هو أيضاً شيء يمكن اختراعه، وأن عبقرية الشعوب، لدرجة ما، إبداع أدبي، ونحن ندين بأغنية فرنسا الحلوة، لمؤلف أغنية رولان، وروسيا المقدسة، لنورجنييف وتولستوي ودوستويفسكي، وبولندا البطالة الضحية، ليست أقدم في ظهورها من ظهور الشاعر ميكيفتش. ويبدأ تاريخ ألمانيا الرومانتيكية في عصر الرومانتيكيين. في إسبانيا استعار البنيز وجرانديوس ودی فللا الكثير من رقصات وموسيقى البوليرو والفلامنكو والسجدياس.. لكنهم ولا شك أعادوا إليها ما استعاروه منها.. إذ ما قيمة الأدباء دون أوطانهم، ودون أقاليمهم؟ بل وماذا تكون قيمة الإنسان والإقليم دون أدبائهما؟ ما قيمة إقليم بورجونيا دون كوليت وروبنيل.. وإقليم أوفرني دون بورا.. وإقليم أوش دون لافاراند، وإقليم الفور دون راموز؟ هكذا يأتي التبادل بين الشعب ورجال الفن، حيث لا يكون ما يأتي به هؤلاء الرجال بقليل الأهمية... وحيث تظهر روح الشعب كنتيجة لتعاون دائم ودقيق بدلا من أن تأتي بشكلها الخام.

أثر البيئة

هل يعنى هذا أن يكتفى الفنانون بترجمة عقلية شعورية؟ ألا يجوز أن يكون من عملهم أصلاً أن يقوّموا بقوة الصوت الكبير اللانهاى المتعدد للشعب الذى يقف على إيقاع واحد - ولهم ؟ (١٦) إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل إلا أن تعكس البيئة التى غمرتهم هم . هذه نظرية تنرى ببساطتها وبتنوع الأمثلة التطبيقية التى تشهد بها ، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة ، وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم .

تأتى هذه النظرية من مونتسكيو الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق إلى الفكر الحديث . وقد طبقت مدام دى ستال هذا المبدأ على الأدب . وكتب بونالد فى نفس العصر يقول : « إن الأدب تعبير عن المجتمع » . واليوم ، تقول الماركسية ، بتعبير آخر ، بتعليم نفس الفكرة . و « تين » - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة .

وعلم الجمال عند « تين » ينبع من فلسفته ذات المظهر العلمى والانجماه الارتيالى التحديدى ، وهو يقول : « إن الطريقة الحديثة التى أحاول اتباعها والتى يبدأ استخدامها فى جميع العلوم الإنسانية تنحصر فى اعتبار الأعمال الإنسانية - وبوجه خاص - الأعمال الفنية ، كحقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسبباتها » (١٧) .. ولكن العمل الفنى - شأنه شأن الحقائق الأخرى - ليس منعزلاً ، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما ، وثقافة ما .. يرتبط اختصاراً « بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه » . ولكى نفهم العمل الفنى أو فنانا ما ، أو مجموعة من الفنانين ، يجب أن تتمثل لدينا فى دقة تامة ، الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملبسات ، و « يتحدد العمل الفنى بمجموعة ملبسات ، هى الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة » (١٨) .

وهكذا أخرجت اليونان فن النحت ، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت
منظر الأبطال العراة ، ولأنها أحبت جمال الأجسام . والكاتدرائيات
القوطية - كما يحدث في الصلاة - ترتفع نحو السماء ، لأنها بالضرورة
تتاج « لعصر القسوس الفرسان » ، و« التراجيديا الكلاسيكية » تصوير جميل
للعالم الكبير حيث يحدد كل شئ مقدما ، وينتظم وينسق كما كان يحدث في
القصور . . . ولا يمكن أن تكتب أو تمثل هذه التراجيديا إلا لجمهور من
السادة ورجال القصور . والرومانتيكية بما فيها من عواطف غامضة وقلق
وأهداف نحو اللانهاية تنبع نبعا طبيعيا من تهاون في النظم وتحطم
الإطارات الاجتماعية والمعنوية الذي يشكو منه بوجه خاص شباب ثرى
عاطل .

مع هذا فالمحالة العامة للروح والعادات ترجع إلى عوامل أخرى ،
و « تين » إذ يوضح نظريته يصدر القانون الشهير القائل بأن « ثلاثة أسباب
تعاون في إيجاد الحالة المعنوية الأولية : الجنس والبيئة والعصر » (١٩) .
والجنس هو الحقيقة العضوية الموروثة ، أى الاستعدادات الطبيعية الموروثة
التي يأتى بها الإنسان معه ، تلك التي تؤثر في آن واحد في العادات وفي
الفنون . انظر فن التصوير الفلمنكي ، تجد الوجوه النضرة الملوثة ، وحفلات
الربيع والأعياد ، كلها دليل على أن الجنس « دموى » يحب التمتع بملذات
الحياة وممارسة السهل من هذه الملذات ، بدلا من الميل إلى التفكير في الفلسفة
والأحزان . أما بالنسبة للبيئة فهى الحقيقة الجغرافية الاقتصادية والثقافية
فالمناخ الجاف والسماء الصافية المضئية في إقليم توسكانيا ، والأناقة الناعمة
في التصرفات تضاف إلى حدة المواطن وحب المعرفة الثقافية ، وحب
الحرية ، وتوضح كلها روح الشباب والرشاقة الحركية وحدة الدقة ، التي
نعجب بها لدى مصورى ومثالى فلورنسا « الكواتروشذو » . وأما العصر
فهو الرابطة التاريخي والسياسي . وفي الفنون الجميلة يؤثر الماضى في الحاضر

كما هو الشأن في كل شيء ، كما يؤثر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلا ،
لإذ من المستحيل أن يجرى التصوير والكتابة والبناء بعد عصر النهضة كما
كان يحدث قبله ، أو في عصر لويس كما حدث أيام الحروب الدينية ، أو في
روما أيام مجمع الثلاثين الديني كما حدث أيام بولوس الثاني .

هذه هي التأثيرات الرئيسية التي تسيطر على مولد العمل الفني ووحى
الفنان ، وحتى أكثر العبقريات ذاتية بصبح الناتج البسيط لهذه العوامل
للأخصية الثلاثة . وليس الأمر هنا ، كما هي الحال في كل شيء ، إلا مسألة
ميكانيكية : الحاصل النهائي عبارة عن مركب يحدده كله أكبر واتجاه القوى
التي تنتجها ، (٢٠) .

وتسأل : ألا يمكن أن يكون أحد الأسباب الثلاثة التي عددها «تين» ،
أساسيا ؟ إن «تين» لا يؤكد هذا بوضوح ، لكن هذه الصفة الأساسية
موجودة في منطق نظريته ، ووجودها يتفق والنزوح المادية التي تسيطر
على فكرته ، وإذا نظرنا فيها من قرب ، للاحظنا في الواقع أن السبب
الأول — وهو الجنس — يعتمد على الثاني ، أي البيئة ، باعتبارها مجموع
الظروف الجغرافية والمناخية . فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم
على مدى الزمن ، والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات
العادية ، وفي النهاية تنتج الحساسية النهائية ، وهنا يظهر الإنسان كله ،
روحا وجسداً ، بحيث يأخذ الإنسان كله طابع التربة والسماء ويحتفظ به .
وهكذا ينتج العقل الطبيعة مرة أخرى ، وتصبح الموضوعات والشعر الآتيان
من الخارج ، صوراً وشعراً نابعة من الداخل . والشيء الذي يعطى صفات
الروح « الغالية » ، (الجواراز) وهي تنصف بعدائها للبالغة القياسية ، وبعدم
ميلها كثيراً إلى التصديق بسهولة . وإلى العواطف الجارفة والحاسة ، بتصوير
الريف ، الفرنسي حيث « كل شيء متوسط ومعتدل » ، له قدرة « التأثير أحيانا
دون أن يبعث النشوة أو الإجهاد » ، (٢١) .

وتنطبق نفس الفكرة فيما يتعلق بالأدب الإنجليزي ؛ «فالفرق العميق الذى يتضح بين الأجناس الجرمانية من جهة والأجناس الإغريقية واللاتينية من جهة ، يأتى فى أغلبه من الفرق بين المناطق التى نشأت فيها» (٢٢) . وأخيراً ، تتضح النظرية بشكل أدق حيث يتحدث «تين» عن هولندا ويقول : « يمكن القول بأن المياه تصنع العشب فى هذه البلاد ، العشب الذى يصنع الدواب ، التى تصنع بدورها الجبن . . . وكل هذه الأشياء فى مجموعها تشترك مع «البيرة» فى صنع المواطن» (٢٣) . وإذا فرضنا فى نهاية الأمر أن المواطن يمارس فن التصوير ، نجد أن هذا التصوير يأتى بوضوح تام نتيجة للياه وهو المطلوب لإثباته !!

قد لا يكون من المستطاع السير إلى أبعد من ذلك فى تطبيق الطريقة التبسيطية . والمادية الماركسية نفسها أكثر تنوعاً فى التطبيقات ، إن لم يكن فى المبادئ . والمعروف أن الظواهر الأيديولوجية تخضع فى نظر ماركس إلى البناء الاجتماعى الذى يعتمد بدوره على وسيلة الإنتاج . ويقول إنجلز هنا : « إن أفكار الطبيعة السائدة هى بعينها الأفكار السائدة فى كل عصر . وتعبير آخر فإن الطبقة التى تهيم على المادية للمجتمع هى كذلك القوة الروحية المسيطرة ، والطبقة التى تمتلك وسائل الإنتاج المادى تمتلك لنفس العلة وسائل الإنتاج الثقافى» (٢٤) ، ولا يمكن إلا أن نشتم الأعمال الفنية من خلالها ، وحكمها حكم المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية ، نجدها تعبر عن حالة معينة للمجتمع ، ثم تعبر فى نهاية الأمر عن حالة معينة للحقيقة الاقتصادية .

ولا شك فى أن كتاب الماركسية يتجنبون المبالغات المفضوحة ، نليوناردو دافينشى مثلاً لا يمكن فهمه فحسب من خلال أبهة القصور ، ولا شكسبير من خلال التجارة الإنجليزية فى القرن السادس عشر ، ولا فولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر . ويمكن هنا قبول

فكرة « المصادفة » في مجال البحث في العبقرية ، ولكن ما الرجل العبقرى إلا صدق وانعكاس ، فهو يتميز قبل كل شيء بقدرته جارية على أن يأخذ في اعتباره تماماً الناحية الاجتماعية . لكن إذا فرضنا أن روفائيل وميكل أنجلو قد ماتا في المهد ، لظل الاتجاه العام للفن الإيطالى كما هو . وإذا كان الدور الذى يلعبه الفنان هو إبداع نماذج ما ، فإن هذه النماذج تمثل الأمانى والاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصره . (٢٥) وما كان لآراء باسكال أوتراجيديات راسين أن تكون ، وما كان لها أن تتخذ نفس الشكل الذى اتخذته ونفس المادة التى طرقتها في إطار تاريخى وسياسى واقتصادى واجتماعى آخر .

ومما يكن طموح هذه النظرية ، فإنها — هكذا يتضح عند فحصها — مخيبة للآمال . وليس الأمر أن ننكر تأثير البيئة في الفن والفنان ، بل إن رد الفعل الذى قد يحدث ضدها يعنى تحمل ضغطها ، لكن فكرة البيئة هذه من أعقد الأفكار أولاً ، فإدام كل منا ينتمى إلى مجتمعات عدة ، منها الأسرة والنادى والنقابة والكنيسة والوطن ، فنحن نشترك في عدة بيئات لا يكون تأثيرها دائماً فعالاً . ثم إننا نلاحظ أنه عند وجود بيئة واسعة الحد ما ، تأتي آراء عكسية أو متعارضة فيما بينها لتقف في وجه أكثر الآراء انتشاراً . فالعقيدة التى توزع وتوزعاً متساوياً ، دون قيود أو تعويضات بين أفراد مجموعة ما ، عقيدة لا وجود لها . وهكذا تصبح الحالة العامة للتفكير والعادات شيئاً من قبيل الخرافة .

« افتر . جولدمان : الله الخفى ؟ حث يكشف المؤلف في اقرون السابع عشر « الرؤية المساوية » وهى ذات طبيعة توتراطية « مستمدة من اللطائف الإلهية » وابعة من الكتاب المقدس — نمارس روح انتوائق .. العالم الذى لا يمكن فهمه إلا بربوبته بالأسس العينية وبالرجوع إلى كل تاريخى محدد .

وحقاً أكثر الجماعات تنظيماً ليست ممتاسكة ، فعصر بناء الكاندراميات الذي يصفه لنا البعض بأنه منصرف كله إلى الصوفية ، عرف تياراً قوياً من الفكر العلماني .

والكلاسيكية الفرنسية لم تكن كلها دينية، ورغم ما يقول فيرلين — وهذه الفرقة الضخمة من المفكرين المعتدلين ومن الرسميين في عصر الكلاسيكية هذا لم تتمكن إطلاقاً من إسكات النفر الضئيل من الخلقاء وه الملحنين ، وقد كان اثنان من أكبر مفكري هذا العصر يميلان نحو ميلاً طبيعياً ، نقصد مولير ولافوتين . وكانت الكاثوليكية نفسها في عصر لويس الرابع عشر مقسمة إلى اتجاهات متنافسة، منها بوسوبو فينلون في ناحية، واليسوعيون الأوغسطينيون في ناحية أخرى . بهذا يكون من باب أولى القول بأن جيل عام ١٨٣٠ كان حزيناً أمر قصد به تبسيط الأمور بدرجة مبالغ فيها . كما أن الاتجاهات المنطقية والموضوعية واللا دينية لم تسيطر على جيل عام ١٨٨٠ سيطرة كاملة ، وخاصة أن باري دور فيلي وبولي وهويسانس قد افتتحوا خلاله عهد تجديد في الأدب الكاثوليكي .

غير أنه إذا لم يكن صحيحاً أنه توجد روح جماعية حقاً ، فإن هناك عادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحاً وعناصر أكثر بروزاً من غيرها تميز بيئة ما أو عصرها ، تدل على هذا الأمثلة التي سردناها حالا . والسؤال الآن هو : هل يصبح الفن دائماً انعكاساً لها . لا .. لأن العلاقات التي يحتفظ بها الفن بينه وبين المجتمع ليست مستمرة دائمة ، وهي لا تسير في اتجاه واحد ، فأحياناً تقوم هذه العلاقات بتصوير الحياة المحيطة لدرجة تكاد معها أن تصبح ازدواجا لها، وأحياناً أخرى تكون بمثابة رد فعل لها ، أو على الأقل ، تنمو على هامشها لتحاول إسقاطها في طي النسيان . أليس الفن في

إحدى نواحيه لعبة طليقة تضطربنا إلى الهروب من الواقع؟ إنه هو الذى ينسينا المشاغل الجدية ويقدم لنا سرايا وعزاء . فالسارد البائس الذى يعبر المقاهى العريية ليمرد فيها مقطوعات من ألف ليلة وليلة لا يقدم للمستمعين إليه ما يجدونه فى حياتهم اليومية ، بل على العكس من ذلك ، يقدم لهم ما يحتاجون إليه ، ويقدم هذا على شكل حلم أضفى عليه حلية ما ، وهذا هو ما يحدث غالباً ، فننظر التصوير المولدى العظيم فى القرن السابع عشر لا يبحث إلا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت أو عن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والأدبية ، وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة فى فرنسا خلال فترة الحروب المستمرة التى كان عصر الإدارة (بعد الثورة) مسرحاً لها . هذا إذن نتاج الأجيال التى لم تتوقف يوماً من الأيام - إن صح التعبير وكما يقول فرومتمان - عن سماع صوت المدافع (٢٦) .

بل يحدث أن تعمل الأعمال الفنية على تحويل العادات ، بدلا من أن تنقلها كما هى ، فليس كل شئ بخاطىء فى التناقض الذى يقدمه أوسكار وايلد ، الذى يرى أن الأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى عنها المعلومات . فسرحة فرتز لجوثة تسببت فى انتشار وباء الانتحار ، وكمن أشخاص تشبه بودلير وربما . لا يمكن أن يكون بودلير وربما نفساها مسئولين عنهم؟ ولقد لوحظ أن الصوف الغرامى للمغنين التروفيروالتروبادور فى العصور الوسطى ، والميسينجر يتفق تماما وحالة البربرية لعادات الإقطاع فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ولا بد أن نضيف هنا أن هذا الصوف لم يكن عديم الأثر فى تخفيف حدة خشوتهم ونفس الشئ . يقال عن أغاني الرعاة من أمثال أستريه والأغاني الغرامية التى كانت تسود حلقات المتخلفات ، تلك الأغاني التى إن لم تكن تصور مجتمعا منتظما تنظيما سياسيا إلا بقدر محدود يتفق والعصر الذى عاشت فيه ، فإنها لم تكن بلا أثر . والدور الثقافى الذى لعبه صالون مدام

دى رامبويه لا يمكن هنا إنكاره (٢٧) . واليوم ، لاشك في أن كلام المشرح والسينا يعبران عن قلق فترة ما بعد الحرب ، ولكن هل مما لامعنى له أن نفترض أن من ضمن آثارهما الإبقاء على هذا القلق ، وإبرازه ، بل إلى إبداعه إلى حد ما .

إن استقلال الفن هذا عن هذه العادات أمر يبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر بالقوانين السياسية والمظاهر الاقتصادية . فطالما احتضن الأمراء الفنانين . . لكنهم طالما تجاهلهم واضطهدهم أيضاً . والحركات الأدبية تساعد أحياناً على سير التطورات الاجتماعية كما حدث في فرنسا في القرن الثامن عشر وأحياناً أخرى تكون عبارة عن اتجاهات رجعية أو محافظة ، فقد كانت الكوميديا الاثنية أرسقراطية . وكانت الرومانتيكية الفرنسية الأولى تدعو للشرعية . وعلى العكس من ذلك ، يحدث أن تنبع ثورة فنية من ثورة سياسية . وهو جويسن قانوناً يقول بمساواة الأنواع الأدبية وأخوة الكلمات . ويعتقد في ضرورة إلباس القاموس طاقية حمراء ، لكن مدرسة عام ١٨٣٠ لا تمت إلى التصريح بحقوق الإنسان ، إلا بصله بعيدة . وهكذا يصبح من الصحيح القول بأن الرومانتيكيين لم يكونوا جمهوريين ، وأن أكثر الجمهوريين

* يصدق هذا على « ميناندر » أقل مما يصدق على « اريستوفان » . فالكوميديا الجديدة تعمل على مساندة رأينا . وهذا رأى المتخصصين في هذه الناحية : يلوح أن موضوع كوميديات ميناندر كان في أغلب الأحيان الحب الذي تصادفه العقبات ، حيث بهم شاب مثلاً بنتاً أجنبية ذات أصل غير معروف ، ويريد أبوه أن يرغمه على الزواج ببنتاً أخرى ، لكنه يكتشف فجأة أن الفتاة مواطنة له ومن مولد حر ، فيعد أن عرضها على والدها نجدها وقد عرفها من خلال جواهر كانت تزدها في ملهولتها ، وكانت لا تزال تحتفظ بها . فهل كانت الحب . اة في أثينا في القرن الرابع تقدم أمثلة كثيرة فيها مثل هذا الشيء . أو هذا الموقف ؟ هذا أمر مشكوك فيه جداً ، ولا يبقى أن نتخكم على شعب من خلال مسرحية هزلية ، والمؤلفون يأخذون موضوعاتهم لا من أكثر المواقف شيوعاً في الحياة المعاصرة ؛ بل من تلك التي تستجيب أكثر من غيرها مع عاطفة خاصة للجواهر عصرهم .

تحسماً لم يكونوا رومانتيكين لأنهم كانوا يدافعون عن الكلاسيكية المتدهورة . وهاك فضيحة زولا الذى كان يؤمن بضرورة إيجاد العلاقة بين الحركة الطبيعية فى الأدب وبين الديمقراطية ، حيث كتب قصصه فى عصر الإمبراطورية الثانية .

ولست الظروف الاقتصادية بدورها محددة لشيء ، فالصيادون البدائيون غالباً ما كان لديهم شعور جمالى نام لدرجة كبيرة ، على الأقل بما هو بلاستيكي ملموس . ويقل هذا الشعور عندما تنتقل للبحث فيه فى مرحلة الزراعة ، وهى أرفع كثيراً من مرحلة البدائية . وقد وصلت هولندا وفينيسيا إلى قمة الاتجاهات الفنية عندما وصلت تجارتها كذلك إلى القمة . لكن دولا كثيرة أخرى أدركت الثراء دون أن تدرك الفن ، بل حتى دون أن تشتري الأعمال الفنية ، (٢٨) . كذلك لا يمكن أن نسب تطور الأذواق والأساليب إلى الطبقات ذات السيادة . ولا شك أن الحركة الواقعية تظهر غالباً كما لو كانت ترتبط بصعود البورجوازية . ولنذكر هاهنا روما الإمبراطورية التى انتشر فيها فن نحت التماثيل وصور الأفراد . ولنذكر أيضاً الفلاندر فى القرن الخامس عشر . وهولندا فى القرن السابع عشر ، وأوروبا الصناعية فى القرن التاسع عشر ، ولكن واقعية فن تل العارنة فى مصر ، وواقعية أسلوب اليونان الهللى لاتنفقان وهذه القاعدة . وفى إيطاليا انحازت البورجوازية فى أغلب الأحيان إلى صفوف علم الجمال ، المثالى ، الذى مارسه فنانونا . وفى عصر أقرب إلينا ، نلاحظ أن آنجر ، وديلاكروا ، وهما من البورجوازيين ، يمثقان الواقعية ، فى حين أن الواقعى « كورييه » يمثقت البورجوازية . وفى التصوير الشاعرى المعبر عن ذات ، الذى يصيب الواقعية بالضربات الأولى التى سوف تقتلها ينشأ فى صميم عصر رأسمالى عارم ، كما أن الشيوعية السوفيتية ، هادمة النظام الرأسمالى ، تجعل من الواقعية مذهباً للدولة .

وأخيراً ، وبوجه خاص فإن تين وماركس كلاهما بنفس قدر الآخر هزيلان في فهم أوافهام الأساس في هذا ، ألا وهو حقيقة العبقرية والحقيقة التي تنبع منها ، نقصد العمل الفني الرئيسي . فأساطير لافوتتين تفهم ، هكذا يقال لنا ، من خلال طبيعة إقليم شامبانيا موطن المؤلف ، ومن خلال حياته التي حياها ، ومن خلال العادات الثقافية والأخلاقية والمعنوية للمجتمع الذي عاش فيه . لكن كم لدينا من أهل إقليم شامبانيا ممن كان زواجهم غير موفق أو كانوا أذكاء أو مثقفين أو ساخرين أو طيبين جملاء ، أو ممن ترددوا على المجتمعات الراقية ؟ كم منهم يشبه لافوتتين قدر شبهه بأشقائه ولم يكتبوا إلا تعاهات ؟ ويقال لنا إن الأدب الانجليزي هو نتاج الجنس الانجليزي في مناخ معين وفي ظروف تاريخية معينة ، ووسط ظروف سياسية دينية معينة ، وأن شكسبير ماهو إلا نتيجة ، لهذه الملابسات كلها . ومع ذلك فإن المشكلة تظل قائمة كما هي . وكل ما خلق شكسبير يمكن أن يخلق شكسبيراً عادياً أو شكسبيراً قوياً . . على أنه إذا أمكن تحديد الأدب العادي ، فإن من المستحيل أن نحدد عظمة الأديب .

لاشك أن الطريقة طريقة مفيدة ، من حيث إنها توضح بعض نواحي العمل الفني ، لكنها أيضاً طريقة فاشلة حين نفكر في الأمر الذي يجعل من العمل الفني عملاً رئيسياً . وتفسر هذه النظرية « برادون » و « راسين » بل إنها تفسر - وأنا أوافق على هذا - السبب الذي من أجله وضع راسين ، الملحن ، الجرويتي الأوغسطيني في أعماله مالم يضعه « برادون » ، الجاهل الرقيق في أعماله هو . لكن من أين يأتي الفرق في القوى بين كليهما ؟ ومن أين يأتي الفرق في الطاقة الجبارة في عقل كليهما ؟ ومن أين هذا الفارق في جمالية أعمالهما ؟ لماذا لا يتساوى مستوى كليهما ؟ هناك إذاً فاض لا ينشر ، يجب استخلاصه استخلاصاً نقدياً سليماً إن لزم ذلك . (٢٩) .

المراسى والسبب والأنواع

هذا الفائض الذى نتحدث عنه لم يحدده علم الجمال الاجتماعى، كما يفهمه الأستاذ «لالو»، حيث يرى هذا الكاتب فى وضوح نواحى الضعف فى مذهبي «تين» و«ماركس»، وقد أثبت فى دقة تامة — ولا نستطيع فى هذا إلا أن نتبعه — أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان. ومع أنهما تعملان عادة إيجابيا وسلبيا فى طريقين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما تتعارضان فى تطورهما.. ولا ينبغي أن تبحث القوانين الجوهرية للفن خارجه (٣٠).

ورغم هذا فإن هذه القوانين — هكذا يؤكد الأستاذ «لالو» — ذات طبيعة جماعية. فواقع أن هناك «ملايسات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين والعقائد»، وهى التى تتحكم فى نشاطاته الخاصة وفى نموه الداخلى. هذه الملايسات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد.

ما هو الفن، حقيقة، باعتباره مؤديا لأعمال فنية، بل لطريقة فنية، أعنى وسيلة للتفكير، ووسيلة للتنفيذ فى وقت واحد، أو أداة للتفهم والتنفيذ، وبمجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية؟ إن الطرق الفنية لا تتبع من الآلهاء الفردية، بل إن وجودها جماعى، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكا مشتركا، ويقرها جمهور فى عصر معين وفى بلد معين.

والأساليب والمدارس والأنواع أحسن دليل على هذا التنظيم الاجتماعى للفن، ولا بد هنا أيضا أن نعرف قوانين حقيقة تتخطى شخصية كل فنان

على حدة تخطيطيا واسعا في الزمان والمكان ، والفن في عصرى النهضة ، أو الرومانتيكية ، والأساليب البيزنطية والقوطية والباروك (المختلطة) ، والمدارس السيئية (في مقاطعة جاسكونيا بإيطاليا) أو اليورجيزونية أو الشميينونية أو الرينائية ، ونضج شعر البضولة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ونمو أدب القصة في القرنين التاسع عشر والعشرين، كل هذا ليس من عمل فرد ، ولا حتى من عمل عدد معين من الأفراد . ومهما تكن عبقرية الشاعر أو النحات أو المصور، فإنه يدخل في إطار تقليد معين. ويصل إلى عالم الفن في لحظة معينة للشعر أو للنحت أو للتصوير ، يعتمد موضوعاته ولغته ووسائله ، وحتى نظراته إلى الأشياء ، وفيما عدا هذا الإطار وذلك العالم إن يكون ما هو كائن. فما كان لأحد أن يفهم رامبراندت قبل ظهور فن التصوير بالزيت واختراع الضوء - الظل، وما كان لفرلين أن يصبح هو - فرلين - قبل عصره بمائة عام ، ما دامت حالة التعبير وطريقة الشعور الشعارى لم تكن تسمح إذ ذاك بهذا.

والصفة الاجتماعية للفن - هكذا يضيف الأستاذ « لالز » - تتميز بالجزاء الاجتماعى، الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق، وبعضه منظم، فهناك قوانين جمالية، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية ، وهناك فهم معين للجمال فى كل عصر وفى كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير. أما تلك التى لا تستجيب إليه ، فإنها تصبح موضع التأنيب . وهكذا يعرف المؤلف النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار .

ومثل هذه الجزاءات لا تخيب فى إصابة هدفها . فالفنان يعمل دائما مباشرة أو غير مباشرة ، من أجل الجمهور . وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه فحسب ، دون أن يخضع إلا للحاجة داخلية فى ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشيء آخر غير قواعد الكمال الفنى كما يراها ، فإنه يأخذ

في اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو . وإذا هو احتقر الجماهير ، فهو على الأقل يفكر في نخبة ما . . . القلة السعيدة التي قدم إليها ستاندال قصة « شارتريز دى بارم » والتي يأمل أن تكون على أوسع نطاق ممكن . . . اللهم إلا إذا وجه ندائه — واليأس يملؤه — إلى جمهور المستقبل ، إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه . وعلى أية حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة . . . ومن أجلها يبدع عمله ، وحكمها هو الذى يبحث عنه .

والفن في تطوره يخضع لقوانين باطنية ، من أهمها ذلك الذى يعبر عنه الأستاذ « لالو » بقانون الحالات الجمالية الثلاث . كل شكل من أشكال الفن : الأسلوب أو النوع أو طريقة التنفيذ الفني يمر بمراحل ثلاث تقابل تماما تلك التي يمر بها جسد حي : الشباب ، والنضج ، والانهيار ، وهى « الفترات قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وبعد الكلاسيكية » . وإذا ما نما هذا النظام الثلاثى نموا كاملا — ولا يحدث هذا إلا نادرا — فإنه يستطيع بدوره أن ينقسم إلى ست مراحل ، كما يثبت هذا تاريخ الأدب الفرنسى . والبدايمون الذين كتبوا أغاني العصور الوسطى ، يضاف إليهم « الرواد » من عصر النهضة يلاون عصر ما قبل الكلاسيكية بتجربتهم الأولى . وأحيانا ما تكون هذه الخبرة غنية أو بدائية ، ولكنهم لم يصلوا إلى التناسق المكتمل إلا في العصر الكلاسيكي الثانى لعصرهم . أما الكلاسيكيون العظماء من الفرنسيين فهم الذين صنعوا مجد القرن السابع عشر بدوقهم المستنير ، وبنقاء وسائلهم الفنية في التنفيذ ، وبطريقتهم في فصل الأنواع الأدبية بعضها عن البعض فصلا منطقيا . وقد نشأ عن الهيبة الطويلة التي تمتعت بها عبقرتهم جيل من ناقلي حكام ، لكنهم كانوا ضعفاء ، وتلاميذ طيبين أو على جانب من الرداءة ، شكوا مدارس أصبحت في غالبيتها أكاديمية ، وهذه هى مرحلة ما بعد الكلاسيكية ، في القرن الثامن عشر : وما إن استنفد هذا الباقي ذاته

حيوته الهزيلة إلى حد ما ، حتى جاء رد الفعل الرومانتيكي ، بانفعاذه العاطفي الذي انصف أغلب ما انصف بالإنارة . وأخيراً فإن نهاية عصر ما بعد الكلاسيكية هي مرحلة الانهيار التي تتميز بخلط مختلط من الواقعية والرمزية . ويلاحظ أن دورة الحالات الثلاث ، والمراحل الست هذه قد انتهت اليوم ، وما على المدارس الناشئة اليوم بلا شك — لكي تعيش — إلا أن تحاول بدء دورة جديدة من التطور ، بناء على أسس جديدة ، أي ما عليها إلا أن تعدل من النظريات الرئيسية القديمة للشعر والنشكيل ، بل ولغة الفرنسية (٣١) .

هذه النظرية التي سردناها حالا تضم فكرة يحسن الوقوف عندها ؛ ذلك أن الفن يتولد من الفن ، والقوى التي تؤثر فيه يجب البحث عنها فيه هو . وفي تاريخ الموسيقى ، يرجع الانتقال من النغم الواحد إلى النغم المتعدد أو من رقصات القصور إلى السوناتا ، أو من التناسق الكلاسيكي ومن مجموع النغم الهادي الذي لعبه ج.س. باخ إلى الأنغام المتعددة المختلطة المعاصرة . يرجع هذا كله أساساً إلى تقدم الفنية الموسيقية وإلى البحوث الموسيقية ، وتلعب التأثيرات الخارجية هنا دوراً ثانوياً ، فهي تساعد ، على أكثر تقدير ، على ظهور الأساليب ونموها الطبيعي ، إن لم تكن تتعارض وإياها .

والشرط المسطح في فن المعمار الإغريقي ، والقبّة في الروماني ، وتقابل الأقواس في الأبراج ، كلها من قبيل الاختراع الفني ، أكثر من كونها نتاج الضمير الديني . وقد قيل عن تقابل الأقواس بالذات إنه « اكتشاف البنائين » . وفي عصور فن البناء القوطي لا توجد أي علاقة بين النخمس « التصوفي » ، الصاعد ، وبين استخدام القباب ، وتخفيف الأعمدة ، وتفرغ الجدران ، وكلها مارسها بقوة وإلى أقصى حدود الإمكان أساتذة البناء . حتى إنه يمكن القول بأن من العسير إرجاع كل هذا إلى التصوفية ، بدليل أن نفس العناصر موجودة في القبور ، وأنها تنبع من استغلال مذهب معين استغلالاً

منظما. ونفس الشيء يقال عن فن التصوير الإيطالي، إذ أن تطوره على أكبر جانب من الأهمية في شرح فن فينيسيا (البندقية) أكثر منه في شرح الثروة التجارية لفينيسيا، فالفن الإيطالي كان يمكن أن يظهر بشكل مقارب في فينيسيا أخرى، أقل ثروة من فينيسيا الأصلية، في حين أن ذهب فينيسيا كله ما كان يساعد على تحصيل فائدة القرون الثلاثة السابقة لفن التصوير في باقي إيطاليا. بهذا يصبح الأستاذ «لاو» على حق؛ ذلك أنه إذا كان الفن يخضع لشروط ما، فإن هذه الشروط جمالية قبل كل شيء.

والنقاط الأخرى من النظرية—على عكس ذلك—أقل انطباقا في نظرنا على الواقع. فقانون «الحالات الجمالية الثلاث» لا يمكن أن يتحقق دائما، إذ لا شك أن «الاشكال حياة». وقد لاحظ ديلاكروا أن «الفنون طفولة ورجولة وأفولا» (٣٢) لكن تاريخ الفنون كتاريخ الإنسانية، يقبل قراءات عديدة، ويمكن من خلاله أن تبين أكثر من عدة خطوط بيانية صاعدة وهابطة، أو سلسلة غير متتالية من حالات تجديدية يظهر فيها، وهنا يمكن أن تختفي التجميعات القديمة لتحل محلها تحليلات جديدة ليس من الضروري أن تكون بالنسبة للأولى تقدما أو تراجعا.

وعيب الرسم الدوري (في نظرية لاو) هو أنه يوحى بأحكام للقيم ترتبط بفهم خاص جدا للفن. «الكلاسيكي» حين ينشأ على صورة مثل أعلى من الكمال، يعني أن ما سبقه أو يتلوه أو ما يتعد عنه لا يمثل إلا تحسسات بدائية أو فساداً رومانتيكيا، أو غرائب يقدمها الهدامون، وهذا ما لا نستطيع أن نقره، لأن شكسبير في نوع أدبه يساوى ولا شك راسين، وأغنية رولان بطريقته تعادل في كمالها مسرحية «سينا» وفيون وربليه ورونسار كلهم شعراء جذيرون بالإعجاب وليسوا روادا لحسب. ألا يعتبر الفن الروماني، الذي أنتج أنقى العجائب إلا صورة أولى للفن القوطي، مع أنه ذو أسلوب يختلف عن أسلوب القوطية؟ أولا تعتبر «غادة ديلف»، رغم أنها عتيقة،

معادلة في جمالها لثقال « أبولون السوروكوتوني » ؟ ثم إن لوحة للعدراء يرسمها بدائي سيني (إيطالي من كوستانبا) ليست أقل جمالا من « العدراء مع الدوق الأكبر » . وإذا حدث أن أخطأنا في الحكم بهذه الطريقة ، فذلك لأننا نحكم بناء على التشابه ، وبناء على الرغبة في إعادة تصور الطبيعة ، وفي هذا « لاجمالية محايدة » ، كما سوف نثبت حالا ، وسوافق الأستاذ « لاور » على رأينا في هذا .

والأفكار القائلة بأن هذا كلاسيكي ، أوروماتيكي ، أو « أقل هدام » ليست بأقل غموضا . أليست روماتيكية اليوم غالبا ما تكون هي كلاسيكية الغد ؟ ومن « من المبدعين ذوى الأصالة لم ينعت بأنه هدام ؟ بودلير مثلا ؟ مع ذلك فهو هدام بنسبة ضئيلة جدا ، ورغم ما يتخذه عمله من مظهر هادم ، فإن الشعر الحديث كله يبدأ من ديوانه : « أزهار الشر » .

والعلاقات بين المؤان والمجهور ليست كذلك بالبساطة التي يوحى بها عالم الاجتماع « لاور » . وطبعي ألا يكون الفنان وهو هكذا ، غير مبال بالشهرة ، بل حتى بالمال . . . على أنه أيضا لا يبدو وكأنه لا يشعر بالآثر الذي يمارسه . فهناك في أكثر الأدباء حياء ، بل وأكثرهم ابتعاداً ، نوع من التحول أو الردة . والأديب الذي لا ينتج إلا لنفسه ، ودون أن يأمل في التأثير على النفوس ، أو على الأقل الترويح عنها ، مجنون حتما . ولهذا نرى بعض الفنانين يعدمون عملا أو أكثر من أعمالهم ، لأن هذه الأعمال لم تكن تعجبهم . لكننا لم نر واحداً قد أعدم أعماله كلها ، دون أن ينقلها إلى الناس (*) .

هل ينجم عن هذا أن يعمل المبدع أولا وآخر للجمهور ؟ وأن الجزاء

(*) دمع دج . روسنتي بمجه لامرأة لدرجة أنه وضع مخطوطات أشعاره في نابوتها . لكنه اضطر بعد ساعة أعوام أن يعيد فتح القبر ليستعيدھا !!

الاجتماعى هو الذى يحدد وحده إنتاجه؟ أبدا... فالنجاح أو الفشل ، والفقر أو الثراء ، يقيان بالنسبة لفنان جدير بهذا اللقب ، بمثابة حادث ثانوى ، لأنه يخضع لعوامل أخرى غير المثل الجمالى للجماعة ، وكل شئ يحدث كما لو كان — كما هو الشأن بالنسبة لرجل الواجب — ينتقل من قوانين مكتوبة إلى قوانين غير مكتوبة يتفق عليه أساسا أن يخلص لها ، فإذا أعجب الجمهور بعمله ، كان بها ، وإن لم يحدث هذا كان بها ، وبالسوء حظه !!

والذى يحدث أنه عندما يسير الجمهور قدما مع الفن الحى لعصر ما — الأمر الذى يشتد ندرة الآن يوما بعد يوم — فإن الفنان يسير قدما كذلك ، يشجعه التصفيق ، دون أن ينحرف عن طريقه قيد شعرة
وكم يحدث دائما مع ذلك أن يضطر فنان ما إلى مقاومة ضغط الجماعة والتعرض إلى غضبها وإلى احتقارها إياه ، لكن يتبع وجهه الشخصى .
يألها من مهانة لفنه إن هو كيّف نفسه بنوق زبائنه وهبط إليه
من شعور لديه بأنه قد ضحى بأحسن ماله وقضى على مواهبه . . . لهذا كانوا كثيرين — منذ رامبرانت وإلى موديليانى — أولئك الذين قبلوا تجاهل مواهبهم بدلا من أن يخونوا وحيهم ، وهم يشعرون فى هذا بكثير من المذلة لا لأن الأسلوب الجديد الذى أوجدوه يدوخ نظرات معاصريهم .

والحق يقال إنهم يستطيعون التعويض لأنفسهم . فكما ذكرنا آنفاً ، لا ينتمى الفنان بصفته مبدعا إلى الجماعة التى تنلق ثقافة ما ، بل إلى تلك التى تصنعها ، حتى وإن كان يحمل ذلك . فالمصور « جويا » يتبع التاريخ بموضوعاته ، ويتبنأ بفضل عبقريته إحساس أوروبا كلها ، (٢٣) . . . حتى يمكن القول بأن الفنان لا يتكيف بالجمهور ، بل إنه يخلق العمل الفنى ، وفى نفس الوقت يخلق جمهوره . والاتفاق بين هذا والجديد فى علم الأخلاق واضح للغاية ، فكما أن نيا أو مصلحا يوجه « نداء البطولة » لكل من

يستطيع الاستماع إليه ، وكما أنه يحدد حفنة من تلاميذه الذين يحددون بدورهم تلاميذ آخرين إلى أن تنضم إلى الجماعة كلها ، يستطيع الفنان الكبير عاجلا أو آجلا أن يجمع حلقة من المعجبين تكون كبقعة من الزيت تنتشر تدريجيا إلى أن تضم الجمهور كله في نهاية الأمر . ولم يتمكن سيزان من أن يبيع خلال حياته لوحة واحدة من لوحاته ، واليوم يشتري المعجبون أنفسهم في دقيقة واحدة بالملايين . هذا هو المجد . ويلوح أن سيزان الرسام لم يجد في الطرق التي أشار إليها الأستاذ لاثو .

هذه الطرق ، في الواقع ، أصبحت اليوم طرقا عريضة للفن ، لكنها كانت بالنسبة للفنانين في الماضي أزقة موحشة طالما جازفوا بحياتهم بالسير فيها . . . وقد يقال إنهم كانوا يسافرون فيها على جماعات . . . وهنا زد بفكرة المدارس والأساليب والأنواع وهي طبعا حقائق ، وليس من الضروري أن يكون الإنسان خيرا لكي يرسم جدولاً للقرن السابع عشر ، وآخر للثامن عشر ، أو لكي يميز رسماً إيطالياً عن رسم فرنسي أو عن رسم ألماني في نفس عصر معين . ويقدم لنا تاريخ الفنون مجموعات طبيعية تشترك في نفس المفاهيم الجمالية ، ونفس الوسائل الفنية ، منها مثلا في إيطاليا المدارس السيينية والفلورنسية والأومبروية والرومانية والفينيسية والومباردية . .

ومع ذلك ففظرية المدارس لا تتمتع بالتماسك الذي ينسب إليها عادة . وإذا كان من حقنا أن نتحدث عن مدرسة فرنسية في القرن السابع عشر ، فإنه ليس من حقنا أن نقول أن هذه المدارس تضم مصورين يختلفون بعضهم عن بعض كما هو الشأن بين بوسان والإخوة لوتان وكلود جيليه وريمو وفيليب دي شامباني وجورج ديلا تور . والانطبعية التي قد تصور أنها أكثر تماسكا ليست مدرسة بالمعنى الصحيح . فالمصورون الانطباعيون قد اتبعوا طرقا متباينة ، رغم الصداقة التي كانت تربطهم ورغم آرائهم المشتركة ،

ورغم العداء الصريح الذى كانوا يمارسونه بعضهم ضد البعض ، والتشابه النسبي الذى كان بينهم فى بادىء الأمر . وهناك فرق كبير جدا بين مونييه حين رسم لوحة « النقياس » ، زهر اللوتس الأبيض ، ورينوار حين رسم لوحة « لافاندير » ، زهر اللافاندر ، أو سيزان حين رسم « المستحات » . إذا فرضنا أن سيزان مثل ديجا ، يمكن أن يوضع فى مصاف الانطباعيين ، وهو الأمر الذى يرفضه جميع النقاد . ومدرسة باريس ، الحديثة يمكن أن تكون مصدر بحث شبيه بهذا الذى نقول به عن الانطباعيين . ولهذا فنحن مضطرون أغلب الوقت — لكىلا نبسط الأمور أكثر من اللازم — إلى إجراء تقسيمات فرعية تؤدي فى النهاية إلى الفردية .

وفى مجال الفن — ولا بد أن تتفق فى هذا — يعتبر الفرد أكثر واقعية من الجماعة ، والشخصية تطيع الأعمال بالقدر الصحيح لعقريتها ، ولهذا فإن أكبر الفنانين يذهبون إلى ما وراء حدود التقسيمات العامة . ولا شك أن ميكل أنجلو ينتمى إلى عصر النهضة ، ولكنه هو ميكل أنجلو قبل كل شيء ، كما أن فيكتور هوغو ، هوفماتور هوغو قبل كل شيء ، وماذا يمكن أن نعرف عن رامبرانت عندما نقرأ فى القاموس أنه كان فنانا هولنديا من بين آخرين؟ لهذا يتعرض أكثر الكتاب والمصورين والمثاليين تمثيلا لعصرهم إلى أن يعتبروا أقلهم عظمة وأقلهم أصالة فى عصرهم : فهم بين معاصريهم يتأثرون أكثر ما يتأثرون سلبيا بالاتجاهات الجمالية السائدة ، وهم بهذا يعكسونها بأكثر ما يمكن من أمانة — أليست حالة الذوق حوالى عام ١٩٠٠ ممثلة فى أعمال جيرالد أكثر منها لدى فاليرى . وفى أعمال جورج أوهنت أكثر منها لدى مارسيل بروست ، وفى مسرحيات باتاى أكثر منها فى مسرحية أكلوديل ؟ ويقول الأستاذ لالو إن مفاهيم « تين » تفسر التعميمات الهزيلة أحسن من تفسيرها لفرديات العبقرية ، وهى حقا شاذة فى يثتها وفى وسط جنسها ، وجديدة لحظتها (٣٤) ، وهى ليست بأقل من ذلك فى مدرستها . فالهجوم الذى يقدمه الأستاذ « لالو » ضد « تين » هو أيضا فى نظرنا هجوم على مفاهيمه هو .

ولقد كان دالوا - وهذا مسلم به - أحجى وأفطن من أن يحمل ما أتى به الفنان من جديد في فنه . إنه يقول وهو على حق : « إن أقوى تقليد في العصور الوسطى كان نسيجاً من عدد كبير من المواهب الفردية . فعندما كان يجري تنفيذ سهمين مزدوجين لكأندراية ما ، على مدى فترة عشر سنوات فقط بمعرفة اثنين من سادة المهنة يختلفان ، ولا شك يتنافسان ، كان كل سهم يتميز بميزات واضحة باختلافات مقصودة ؛ إذ أنه في العصور التي كانت تتكون فيها « التقاليد » الشهيرة ، التي أصبح احترامها بمثابة الحرافة . كان التقليد الوحيد هو العيش في فن العصر ، وعدم التفكير أبداً في تقليد نموذج ما تقليداً أعمى .. وإذا كان مبدعو تقليد ما يتصفون بالتقليدية قدر ما نصف نحن اليوم لما أبدعوا شيئاً . ففي مجال الفنون الصناعية مثلاً كان يمكن أن ينقل القرن الثامن عشر أعمال القرن السابع عشر ، الذي كان يمكن أن يطبع السادس عشر بخاتمه ... فالتقليد الحقيقي لفن حي كما هي الحال بالنسبة لكل جسد ، هو الحياة ، ولهذا يصبح التقليد هو التطور المستمر (٣٥) .

إننا نوافق على ذلك ، ولو أننا نعجب حيث يصبح الأمر كذلك أن يقال إن أعمال الأفراد التلقائية تتجمع في غاية واحدة ، وإن الأعمال الأصلية متفقة وه روح طريقة التنفيذ الفنية القائمة . فهل تنفق أساليب عصر لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ولويس السادس عشر والإمبراطورية ؟ .. وإذا كانت الوسائل الفنية التنفيذية القائمة تقدم نفس الطابع فكيف يمكن أن تتجدد ؟ ... إذ أنه في نهاية الأمر لا يمكن أن يتطور الفن إلا بأولئك الذين يدفعون به إلى التطور . وبعبارة أخرى فإن الفن اختراع ، وكل اختراع يتطلب مخترعين ، لكن لا بد أن نخدر في هذا المقام من أن تقع فريسة لنظرة رجعية يوقننا فيها التاريخ ، أو تؤدي بنا إليها زيارة المتاحف . فكل هذه الأعمال التي تأمل فيها تتبع من ذاتها ، أي بنوع من النمو المستمر الآتي من أعقابها ، دون جهد ودون دفع مفاجئ . ولا شك أنها تخرج بعضها من بعض ، لكنها تخرج على هيئة سلسلة من الاضغارات ، كلها تمثل أعمالاً إبداعية بقدرها .

ويقول لنا الأستاذ لالو، مامعناه: إن الفنان يبدأ في الواقع من أشكال معينة يستوحيا ليفرض بعدها أشكالا جديدة ، وهكذا توجد لديه إرادة شعورية أولا شعورية ، لكنها مؤكدة ، للانفصال عما سبقه ، وهذه الإرادة تنطبق تماما وإرادة الفنان في أن يصبح هو نفسه . فكل من يكتفي بالتقاليد لن يكون إلا صانعا أو عاملا ، ولا يمكن أن يكون فنانا ، وقد قالها مالرو بصيغة جملة : يبدأ كل فنان بالتقليد الفعلي أولا ، والمصور ينتقل من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، كما ينتقل الأديب من عالم الألفاظ إلى عالم آخر للألفاظ ، بنفس الطريقة التي ينتقل بها الموسيقى من موسيقى إلى موسيقى (٣٦) . والعبرى ، ونكررها هنا مرة أخرى ، لا يخضع لصيغ عصره ، مادام — على عكس ذلك — يقوم بإبداع صيغ أخرى ، وهو بهذا يحدد عصره تحديدا جماليا، كما سوف تراه الأجيال المقبلة .

الفردى الكلى

الفرد نقطة البدء في كل شيء : هذا هو المبدأ الحقيقى لكل إبداع ، ويمكن التحقق من صحته في مجال الإبداع الفنى . إلا أن من الضرورى الاتفاق أولا على معانى بعض الألفاظ حتى لا يحدث الخلط . فهناك فردية جمالية لا تقل قدرة على الهدم عن الفردية الأخلاقية ؛ إذ ما كان للفنانين الذين مارسوها أن ينتجوا شيئا هاما إن هم اتبعوها إلى النهاية . لذا يحسن أن تؤكد أن الفن يفرس جذوره في العمل الشخصى ، لا في العمل الفردى ، لأن الفردية مهما يكن الأمر ضيقة محددة .

وبين الشخصى والفردى تمييز يكاد يكون تقليديا . وكما أن الشخصى يحدد الأشخاص الآخرين في أعماق ذاته هو ، نجد أن الفن يحل بطريقته ذلك التناقض الذى يقوم بين الفردية والجماعية ، خلال ممارسته لعبادة القيم الفنية

بأن يتعدى حدود هذا التناقض ، أى بأن يصل إلى ما فى الجماعى والفردى من ناحية إنسانية كلية وهكذا يصبح التناقض فى الفن تناقض «الفرد الكلى»^(٥).
إلها الحقيقة : ما من شيء فى الفن يمس المشاعر مساهميا كليا إلا ما خرج من أعماق النفس وأخصها وأكثرها شخصية . ما من شيء يحرك العواطف ويفتح القلوب إلا ما كان قادراً على تقديم نعم النفوس الفريدة بحيث لا يحل محلها شيء . وبحيث لا تنسى . هذا هو ما يصنعه الفنان شعوريا أو لا شعوريا من نفسه فى عمله الفنى ، نقصد طابعه هو وحقيقته هو اللذين يضيفهما على ذلك العمل . ويذكر لا كريستل « أن الجزء من القصة الذى يلتفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنه ، هذه الحياة تنضح فى كثير من الحالات من خلال الأسلوب أكثر منها داخل ما يحويه العمل ذاته ، فالمواد الأولية والموضوعات والأفكار غالبا ما تكون هى التى يعرفها جميع الناس ، وقد قال بوفون فى هذا الصدد : « إن الأسلوب هو الإنسان نفسه » . لهذا لا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب . ويقول لنا سيزان : « إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقة الفنان فى التعبير . والضرورة التى تفرض نفسها على الموسيقى والمصور والقصصى الشاعر هى أن يبدأ من نفسه وأن يكون ذاته . . . ولا يمكن أن يحدث هذا إلا عن طريق مجهود بطولى يرمى إلى تجديد عمله من ذاته هذه . وحتى زولا كان مقتنعا بهذه الحقيقة أكثر من أى شخص آخر ، وقد كان أبعد الناس عن الفردية ، ألا يقول : « إن العمل الفنى إظهار حر رفيع للشخصية » .

وثمة حقيقة أخرى ليست بأقل قابلية للطعن ، ألا وهى القائلة : عبر عن نفسك فى أصالة تصبح أنت الآخرين أيضا . لقد اهتم دوميه ومانيه وديجا ورينوار وهنرى راسو جميعهم لاشك باختراع فنههم فى التصوير ،

* إيمانويل هو الذى وضع هذا التعبير وسرد حياته : من هو هذا الرجل؟ أو الفرد الكلى .

وكان اهتمامهم هذا كبيراً للدرجة لم يفكروا معها في خلق فن التصوير الفرنسى . لكن هل رأينا فنانين أكثر منهم فرنسية ؟ لا يمكن أن يكون العمل الفنى بلا موطن ، مثله فى هذا مثل مبدعه ، وكلاهما يحمل بالضرورة طابع يشته وعصره وحضارته وشعبه ، وكلها تصبح عصارة لهم ، وكلها تغذيتهم هم كذلك . « وكما أن التربة والكرمة قد أصبحتا هذا التيز الذى يشيد بمجدهما ، ولم تعد هناك لا تربة ولا كرمة ، بل تيز لحسب ، فإن فرنسا قد أصبحت يوماً بعد يوم موسيقى ما بفضل أعمال كوبران أودى بوسى ، كما أصبحت إسبانيا أيضاً بفضل فيكتوريا أومانويل دى فاللا (٣٧) .

وكل موسيقى ، وكل أدب ، وكل تصور ، لابد أن يكون قومياً أو لا يكون . لكن لابد أن نضيف على الفور : إنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون . وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصداً ، وهذا هو ما يقضى حتماً على فكرة الوطنية الفنية . فطالبة العمل الفنى بأن يكيف نفسه بنموذج وطنى مرسوم مقدماً معناه القضاء عليه ، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق ، ومعناه محو صفته الفريدة ، وقوته العالمية ، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة . ولقد أوضح أندريه جيد هذا خلال تحقيق أجراه « القوميون » قبل الحرب عام ١٩١٤ حيث قال : « من الجائر أن تصور شعباً بلا أدب ، شعباً أصم أبكم إن صح التعبير ، لكن كيف تصور أدباً لا يكون معبراً عن أحد ؟ . ألم يكن من الأجدى والأصوب أن نساءل عما إذا كان من المستطاع أن نطلق تعبير « الأدب الرفيع » ، على أدب ما لا يتمتع بصفة الأهمية العالمية ، بالإضافة إلى قيمته التمثيلية التى لا جدال فيها .. . تقصد ببساطة أهمية إنسانية ؟ (٣٨) .

ذلك أن عبقرية شعب ما — كما تتضح فى الأعمال الفنية — شئ آخر غير العقيلة الجماعية التى يقول بها علماء الاجتماع . فهى لا تتضح أكثر تنوعاً

وأكثر تعقيداً لحسب ، بل إنها أكبر ثروة في القيم مادامت الشخصيات الفنية الكبرى هي التي تقوم بدور الكشف عنها وإخفاء الصفة الحاضرة عليها . وأنا أعتقد أن العبقرية العميقة لعصرنا تختلف اختلافاً كبيراً عما تعود مختلف النقاد السطحيين على تسميته « الروح الفرنسية » ، تلك التي لا تتجاوز في غالب الأحيان طريقة معينة لإضفاء بعض البريق على أفكار سطحية ، بل وهي لا يمكن أن تكون على أكثر التقدير إلا الروح العامة الشعبية ؟ ومهما يكن لافورج ورامبو ومالارميه قليلي الشعبية ، فإنني أظنهم لا يقولون كالا في الفرنسية عما يعتقد اليوم عن لافيدان أودوني أوروستان . وهل ندعى أن مورييس باريس كان أقل فرنسية ، لأننا نجد عنده صوراً إسبانية سطحية ؟ وما هذه المطور ، وذلك الوزر وحب الموت الذي يقارب الحب ، وهذا النغم المحطم ، وذاك الأسلوب الذي يصبح صحيحة فقير الكوميديا بعض الشيء ، وانحناء القوس الجميلة هذه أولاً ، يتلوها لجأة هذا السكون ... هل يبدو لنا لجأة وكأنه أكثر فرنسية عندما تحدث عن اللورين ؟ ليس من العسير أن نعترف بأن بويلث ورنيه وأناتول فرنسيون ، لكن لا بد أن تقبل أيضاً بأن يكون كلوديل كذلك أيضاً وبطريقة أوضح كثيراً . إنه فرنسي بطريقة جديدة . إلا أن العبقرية الفرنسية تزداد وتثرى وتتجدد كل يوم . وإذا أمكننا منذ اليوم أن نقول ماهي ، ماهي لا أكثر من ذلك ، وبالأأسف .. لكان معنى هذا أن نقول ، بنفس التعبير إنها عاشت (٢٩) .

لكن مامن عمل فني أساساً يبدأ من الفردية ليذهب إلى ما وراء الجماعة إلا ودخل إلى نطاق الكلية . إن المشاهدة تصبح هنا سطحية فيما يتعلق بالكلاسيكية . لكن الرومانتيكيين وقد تعلقوا بأهداب ذاتهم أكثر من غيرهم ، يثبتون هذه الحقيقة كما يثبتها الكلاسيكيون تماماً ، فما كانت « ريفيه » عند شاتوبريان ، ولا جوليان سوزيل عند ستانداال ، ولا ماقريد عند بايرون ، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد ، وهي لا تنكفي أيضاً

بالنمير عن القلق لجيل واحد فحسب ، بل إنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تمثل فيها من إنسانية عامة . وذلك أن الفردية ، إذا فهمناها في أعماقها لا تعارض والمالية ، ألا يحمل كل إنسان ، حسب قول موقتي ، في طياته « شكل الحياة البشرية » ؟ وإن لم يكن هذا الإنسان مجنونا محصوراً في حدود عقده ، فإنه يجد في أقصى حدود إخلاصه ، الصفات الدائمة للطبيعة وللصير البشرية ، مع أشباهه الذين يعيشون فيه أكثر مما يعيش هو في نفسه . « ويستطيع الفنان في أقصى أعماق عزلته أن يخلق اليوم بالآخرين من الناس ، هكذا يكتب بازين . واليوم أصبحت العزلة ذات مرارة ، حيث لم يعد الفنان المنعزل مفهوماً . ومع ذلك فقد كانت دائماً مصيره . أليست ضرورية ، هذه العزلة ، ليتمكن من الانصراف إلى نفسه وليتمكن من التحدث من أجل الجميع ؟ لقد قالها جوته : « كلما ضم الإنسان نفسه نحو نفسه أوشك على التوصل إلى النفوس الشقيقة » .

لهذا لا تحمل القاعدة أى استثناء ، والحد الأقصى من الفردية في مجال الفن هو الذي يضمن للعمل الفني الحد الأقصى من العالمية . أليست النقوش البارزة التي قدمها تافان ، أو تماثيل « التقي » ، الذي صور « افنيون » ، أو عيد الفصح للفنان جريكو ، موضع إعجاب الجميع ، لأنها كانت جميعاً في بادئ الأمر أكثر الأعمال وأفواها فردية ؟ نعم ... « إن أكثر الأعمال الفنية إنسانية » ، والتي تظل موضع الاهتمام على أوسع نطاق هي بعينها أكثرها خاصية ، هي والتي تتضح فيها كذلك على أكثر الخصوص عبقرية جنس من خلال عبقرية فرد . ومن يكون أكثر قومية من ايشيل وداتي وشكسبير وسيرفانت ومولير وجوته وابسن ودوستيفسكي ؟ ومن يكون أكثر إنسانية منهم ؟ وأيضاً أكثر فردية ؟ إذ لا بد في نهاية الأمر أن نفهم أن هذه التعبيرات الثلاثة تترتب بعضها فوق بعض ، وأن ما من عمل فني يكتسب مغزى عالمياً إلا وكان يتمتع أصلاً بمغزى قومي ، على أن العمل

الذى يكتسب معنى قوميا يكون قد اتصف أولا بأنه فردى . وقد قال هيل هنا : إن الفردية طريق أكثر منه هدف .. وماهى بأحسن طريق ، بل هى الطريق الوحيد « (٤٠) » .

مربنة الفضاء

ليست للفردية التى نتناولها هنا علاقة ما — لعل القارىء قد تبين هذا — بفردية المظهر أو القول ، تلك الفردية السطحية التى يسهل العثور عليها بطريق مباشر ، والتى تتضح عند إنسان يعتمد أن « يكون فريدا » . بل إن الأمر أمر الكشف عن « الأنا » العميقة لدى الفنان ، الكشف عنها لذاتها . ومن ناحية أخرى فإن الإنسانية لا يمكن أن تختلط والآراء وردود الفعل والعادات لدى جماعة ما مهما فرض فيها من اتساع ، ولكن لابد من الكشف عنها دائماً ومن جديد داخل قوقعة العقليات التى تختفى داخلها . هنا يصبح العمل المنظوى على العبقريّة هو أكثر الأعمال أصالة ، بكل ماتحمل هذه الكلمة من معان ، وأقلها خضوعاً للتقاليد المدرسية والتأثيرات التى يقع المؤلف تحتها . لكن كيف نتحدث عن الأصالة ، سواء أكانت طيبة أم رديئة ، أو عن التأثيرات والتقاليد دون أن تثير خلية من المشاكل ، ونضطر إلى إضفاء توضيحات جديدة عليها؟

إن الإبداع الفنى الذى يفتح شيئاً من جديد لابد وأن يكون ثورياً فى قليله أو كثيره . ذلك أن الفنان لا يستطيع أن يكشف تماماً عن حقيقته الشخصية التى تتقابل والحقيقة البشرية ، حتى فى العصور التى تنغرس فيها التقاليد غرساً متيناً ، إلا إذا كشف ، وهو يكاد يدافع حتى عن جسده ، عن التفاف الاجتماعى وعن الأكاذيب والأحكام الخاطئة . ومادامت هذه الحقيقة تتضح قبل كل شئ بالأسلوب ، فإن الفن لا يستطيع أن يخترق طريقه إلا بأن يعدل من الأساليب القائمة ، وأن يقضى على النظم السائدة ويحطم

الاشكال التقليدية . ولاشك أن من الخطأ أن يوصف لهذا السبب ، بأنه طائش ، لاشئ . إلا لأنه مخلص في ذاته ، كما أنه لا يمكن اتهامه بأنه يعتمد بعث الدهشة بأى ثمن إذا ما هو قصد فحسب إلى الأمانة في كل دقها بكل ما تكلفه . هل يعنى هذا أن الفنان يندفع آلياً ومن ذاته إلى الثورة ، لأنه نثر بطبيعته ؟ لقد قال بعض الرومانسيكين بهذا ، وقد أمن فلوير على طريقته بهذا حين ندد « بالبورجوازيين » رغم أنه كان « بورجوازيًا » . كما أقنع الشعراء والرسامون « الملاحين » الرأى العام بهذا ، ومع ذلك فقد وصل موضوع الشاعر النثر إلى أقصى حدود الجرأة لدى مدارس المستقبلية والدادا والسريالية . حيث يتحدث ماريتى عن الرفرفة الثورية الكبرى لأعلام « الفجر » ، ويشيد « بالقوة الانقلاية الحارقة » ، ويصبح قائلاً : « إن لونا أحمر . إننا نح اللون الأحمر » (٤١) — وأرادت السريالية لنفسها أن تكون « .. صيحة الروح التى صممت إلى النهاية على تحطيم أغلالها ... حتى وإن لزم الأمر ، بطارق مادية » (٤٢) . وقد وصل الأمر بالكاتب اليسارى المتطرف جان كاسو إلى حد القول « بأن الشعر كان دائماً صيحة احتجاج .. وبأنه لا توجد بين العمل الشاعرى والعمل الثورى إلا خطوة واحدة » (٤٣) .

مع هذا لا بد لنا من أن نتجنب اللعب بالألفاظ أو أن نعمم حالات هى في مجموعها نادرة ، وهى من التاريخ الحديث فحسب . فالثورة التى يقوم بها الفنان ثورة فنية أساساً .. وحتى إذا كانت تتمثل في ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية ، فإن الربط هنا عابر ، والمبدع عامة رجل هادئ . بل إنه غالباً ما يحترم النظام القائم ، لأنه على أقل تقدير ، يظل منشغلاً تماماً بعمله ، ويجاهد جهاداً مباشراً وفعالاً من أجل هدم التقليدى من الأمور التى يريد هدمها لأنه يشكو منها . لكن هل هناك ما يدعو دائماً إلى الشكوى ؟ كلا . لكن الذى يحدث هو أن تستقبل جرائته استقبالا حسنا ، وأن يتم الاعتراف بمزايا عمله ، وأن تقدم له السلطات

التشجيع والمكافأة في سخاء . فلماذا إذاً يشور وقد أصبح موضع الإعجاب والاحتراف والتدليل ، أو على الأقل التقدير ، هل كان رافائيل وروبانس وفيلاسكيز من الثائرين ؟ أو كان كورنى وراسين وفاليرى من المحتجين ؟ هل نسى لوللى وباخ وموزار ورامو « بذور العنف » ؟ كلا . . .

الواقع أن للثورة أسبابا اجتماعية أكثر منها فنية، فهي عبارة عن تصد يقوم به الفرد حين يصيبه الرعى بحقوقه وقيمه إزاء عدم فهم البيئة وظلها إياه ، أكان هذا صحيحا أو غير صحيح . والقول بأن الفنان اليوم كثير ما يئن من هذا امر نقره . فمنذ بداية القرن التاسع عشر والهوة بين الذوق الشعبي والفن الحى آخذة فى العمق والازدياد ، وحتى النخبة المتعلمة نفسها ، عدا استثناء . يتعلق بمسرح معين وفن قصصى معين ، لم تعد تهمل أحسن ما تهمل إلا من فنون الأمس ، لا تبالى بالجمال الغض الذى تقطف ثماره حال مولده . وهنا غالبا ما يفشل الفنان فى الحصول على الشيء الوحيد الذى يبحث عنه ، نقصد الجمهور ، لكن ما كانت كل العصور بناكرة للقيم قدر عصرنا هذا . فأيام بيركليس فى اليونان ، وعصور الكاتدرائيات ، لم يكن ينظر الناس إلى وراثهم ، وكان أحدث الأعمال هو أكثرها جمالا . كما كان الناس يتسارعون فى فلورنسا لبرواتمال « بيرسيه » لسلطى بمجرد خروجه من قلبه وفى روما كان البابا ومعيته ينتظرون فى فروغ صبر أن يكشف ميكلا أنجلو عن سقف قصر السكسين ، وفى قصر استهارزى . ما كاد ينتهى هايدن من تركيب سيمفونية ما ويحب المداد الذى كتبها به حتى يتم نقلها وتوزيعها على المناضد ، وتنفيذها ... وهذه العصور السعيدة التى كان الأمراء والبورجوازيون فيها يقدررون الفنان حق التقدير ، ويرفعون إليه طلباتهم ، أكان الفنان ، بصرف النظر عما وصف به أحيانا بأنه خادم لهم ، أكان يفكر فى الصباح فى وجه الأمراء والبورجوازيين ؟

لبست المذاهب الجمالية الحديثة التى تجعل من الأصالة أساسا للقيم بعديمة

الصلة بما يصيب الجمهور من خلط . ولابد من أن نعرف بهذا . طبعي أن يصبح الفنان الكبير أصيلاً ، تزداد عظمته كلما ازدادت أصالته . ومن حقه أن يصبح هكذا ، وعليه الواجب الذي يختلط بواجب الإخلاص لما لديه من أحسن الوحي . ومع هذا فقد كان القدامى في هذا المجال أقل حساسية من معاصرنا ، حيث كانوا يقبلون العمل في جماعات وطرق موضوعات معروفة في لغة معروفة ، ولم يكونوا يعتقدون أن مما ينقص من شرفهم أن يرموا إلى بعث السرور في نفس الجميع ، ولذا كانوا يكرسون أعمالهم للجميع . . . غير أن الفردية قد مرت من هذه الثغرة ، وأصبحت الأصالة حاجة ومطلباً وهدفاً بدلاً من أن تكون علامة لاشعورية للعبقرية . وليس الأمر أن يكتب الكاتب جيداً أو أن يرسم المصور جيداً ، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره ؛ إذ لم يعد الفنان يريد أو يستطيع أن يكون منفذاً ماهراً ، أو حتى موهوباً ، لشك ما سبق أن عرفه الناس ، بل إنه يريد أن يقدم تعريفاً للجمال لا ينتظره أو يتوقعه أحد . ويريد أن يكون له أسلوبه هو وطريقته هو وعالمه هو الذي لا يشبه أى عالم آخر ، و «رمزه هو ، هو » المعقد ، عند فان جوخ (*) ، ولا يمكن أن يكون أى شخص آخر حقاً ... هو فان جوخ . وسوف يبقى فان جوخ النسبة للذين يحاولون إخراج عبقريتهم ، أولئك الذين قد يصيبهم شرف الفن أكثر مما يصيب ، هو المبالغة ، والجرأة البالغة والاضطباع الواضح المكشوف الذي يضعه الناس موضع التشكك رغم تصفيق المتعجبين .

على كل ، ليست الأصالة الحققة عدوانية بالضرورة ، لكنها تنفق والتحفظ والابتعاد . . . بل والسطحية ظاهراً ، وكأنافة المتأقين المبالغين في

(*) يقول مالرو (اغلوس ١١٧٠) إن الإرادة الأساسية للفنان الحديث هي أن يتمكن من إخضاع كل شيء لأسلوبه هو وقل كل شيء أكثر الأشياء ثقاء وتجرداً رمزه هو « المعقد » عند فان جوخ .

أناتهم ، يفلت الفن الرفيع من مجال النظرة السطحية ، بحيث لا تلاحظه من أول وهلة . وليست الأصالة في كل شيء . - هكذا يرى موروا - إلا طريقة لا تقلد يتبعها صاحبها ليصبح شبيها بالباس جميعا .

وهكذا لا يخاف الفنان الكبير من أن يقلد أفكار الناس جميعا مادام متمكنا من تجديدها ، ومهما تكن عتيقة أو مكررة . « ضع فكرة عادية في مكانها ، نظفها وجدد بريقها ، وألق عليها ضوءاً يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، انتعاشها هذا الذي كانت تصف به ، عندما نبعت من منبعها الأول - تجد نفسك وقد أخرجت عملاً شاعرياً . . وهكذا يقول « كوكتو » (٤٤) ألم تقل شيئاً جديداً ؟ وماذا بعد ذلك ؟ وهل اخترع ميكلا انجلو موضوع « حساب الآخرة » ؟ أو مولير قصة دون جوان ؟ أو جونة قصة فاوست ؟ أو فاجنر قصة تريستان ؟ وهل كانوا أقل أصالة في هذا من سابقهم ؟

إن الاختراع في الفن صفة ثانوية . والمخترعون يفسكمون في الشوارع ، لكن النادر هو هذا العبقري الذي يكتشف اختراعات الآخرين ويضفي عليها الحياة ، وما فكرة الواحد إلا فكرة الجميع ، وهي مادة تمر بلا انقطاع في عقول الكثرة الغالبة وتهزها ، فإذا ما استقبلها آخر الناس وأفاد مما تم فيها من أعمال ، ثم فرض عليها صيغته هو ، تمكن من أن يضفي عليها اسمه هو .

المؤكد أن هناك أعمالاً أكثر أصالة وثنوية من غيرها ، لا يمكن في الموسيقى مثلاً حصرها إن نحن عددناها من « السيمفونية الخيالية » إلى « بيلياس ، إلى حفل « تقديس الربيع » ، أو إلى « الخمس المقطوعات الصغار » ، لشونبيرج . ومع هذا فإذا دققنا النظر لوجدنا أن الأصالة المطلقة غير موجودة . وأثر المفاجأة الذي يأتي من كشف جديد سرعان ما يخف ،

وسرعان ما نجد وراء أكبر المجددين آثار السادة الذين أوحوا له بهذا . مثال ذلك فاجزر وراء شونيرج ، وريمسكى وراء سترافسكى ، وسان سانس وراء رافيل . وقد كان السابقين الذين أوحوا إلى دى بوسى أثر كبير رغم التجديد العظيم الذى أتى به ، والمؤكد كل التأكيد أن وحي المقطوعات الأخيرة ليست موجود فى «مقدمات» دى بوسى . وقبل كلود آشيل ، كان ريشار العظيم قد دفع بالإبداع الهارمونى شوطاً بعيداً ، وظهر ريشار فى آخر عصر دى بوسى ، ليؤلف «الكزرا» ، ويكتشف كنوزاً فى مجال الهارمونى . وقد كشف موسورجسكى بعبقريته الفريدة عن مجال استوحى منه دى بوسى الكثير . وهكذا لم يخرج دى بوسى من العدم فجأة ، لكن أعماله تنطوى على شخصية عظيمة تعكس ولا شك عبقرية هائلة بعثت الثورة فى عالم الموسيقى وبالاختصار «لا يوجد فى الفن جيل نبع من ذاته ، وهناك سلسلة طويلة تربط بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة» . ويصبح هؤلاء المجددون بأعلى صوتهم ليخفوا تحت قليل من التراب تلك الحلقات من السلاسل التى تدمى أسفل سيقانهم» (٤٦) . وقد قال جيرود فى شئ من الرقة : «إن كل أدب يمشى من النقل والاقتباس، عدا الأول الذى.. لا نعرفه» .

هل لنا إذا أن تؤكد أن المبدع ، مهما تكن جرأته فى التجديد ، يندمج فى تقليد يعمل على استمراره ، حتى حين يتعداه ويقلبه رأساً على عقب ؟ الحق أن الواقع أكثر تعقيداً من هذا . فما لاشك فيه أن كل إنسان يدين لغيره بشئ ما . لكن ماهى التقاليد : أهى التعليم الرسمى ، أم الميراث عن الأجداد ، أم الجمالية السائدة ، أم الذوق القائم فى عصر ما وفى مكان ما ؟ إن هناك من أعظم الفنانين — وليس هذا من قبيل الخيال — من يشعرون بالطمأنينة وهم يباشرون نوعاً من التقليد يعرفه الجميع ، دون أن يتنازلوا عن شئ من شخصياتهم . وكان هذا التقليد يساعدهم على النمو والتطور ، وكانوا يعملون

بدورهم على تنميته وإحيائه ، وبدلنا التاريخ في مجال الفنون الجميلة على أن الاتجاهين التقليدي والثوري يتبادلان الظهور ، فقد سنت الأكاديمية الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر قانونا للرسم واستخدام الألوان وتعبيرات الوجه ، دون أن تترك للفنان حرية ما في ممارسة أى تفصيل من تفاصيل العالم المادى أو الروحى. فهل يعنى هذا أن ذلك العصر لم ينتج إلا أردأ الرسامين ؟ وعلى كل فإن الميل نحو الانفصال عن الماضى — فى أوربا على الأقل — هو الذى يسيطر من عصر لآخر ، وقد أدى هذا الانفصال فيما أدى إلى النهضة العظيمة فى القرن الماضى . أليس إذا هذا قانونا بشريا فى الفن كما هى الحال فى الحياة أن ينكر الإنسان من وجهه ؟ أليس هذا الموقف القاطع هو الوحيد الذى يسمح بالنخلص من بريق المجد المعترف به ومقاومته حتى تصبح للفنان شخصيته ، وبالتالي يتمكن من التوصل إلى الإبداع ؟ .

هذه حقيقة واضحة . هل تكون الحركة الأولى التى يقوم بها المبدع هى أن يثور ضد تقليد قائم ؟ . . . وهل تصبح الحركة الثانية التى تأتى بعدها مباشرة ، اللهم إلا إذا غمرته الأولى ، أن يطالب بتقليد جديد ، وأن يبحث لنفسه عن أسانذة آخرين ، وعن أجداد آخرين ، وأن يشكل لنفسه أسرة أخرى يحبها قلبه ؟ إن رونسار وأصدقائه يسخرون من أدب العصور الوسطى ، لكنهم يعيدون هوميروس وفيرجيل وهوراس وباندار وبلوتارك إلى الحياة ، وينهلون من الفن الإيطالى . وهوجو يأنف من الكلاسيكيين ، لكنه مد يده إلى شكسبير ، وكلوديل يؤمن بأن فيرلين ومالارميه هما العدم ، لكنه يستوحى منه من إيشيل والكتب المقدسة . وبريتون يريد أن يلقى أرضا بكل شيء ، لكنه يكشف للسريالية عن مؤثرها الأوائل بما بينهم من انعدام فى التماسك ، فنزد سوفت إلى جارى ، مرا بساد ونيرفال وبودلير ورمبو ولوتريامون، وكل هؤلاء ذوو بصائر شفافه،

تفند إلى حقائق الأشياء على مر العصور . ويتجلى هذا في أسلوبهم الذى يكشف عن المشاعر المشتركة للإنسانية والنوازع الطبيعية التى تخر بها نفوس البشر . ومن هذه الناحية ، نجد أن رينوار يشبه روبانس وفراجونار أكثر مما يشبه لورتيك وديجا . وسيزان لا يمت بقرابة لمونه الذى يستقبل أعماله ، أكثر من قرابته لبوسان وشاردان ، وبثىء من قرابة الدم إلى جريكو . وموديلاني شقيق لاوتشللو ويبروقر شبهه لفنان ما يأتى من مونتارتر أو مونبارناس . والرسام « رولت » أقرب لرامبراندت وفنانى الزجاج الملون فى العصور الوسطى منه لمعاصره ماتيس . وبذهب بيكاسو إلى أبعد من ذلك ، حيث يحيط نفسه بنحات عصر ما قبل التاريخ ، مثل صانعى الألوان الفخارية من بلاد ييرو والتصويرين الزوج .

فالفنان الذى يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالاً . لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من فن غيره وإن هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقلال . وأقل الفنانين فناً صحيحاً هم الذين يخافون هذه التأثيرات ، فى حين أن الشخصيات القوية هى التى تحاول أن تفيد منها . وهكذا لن يأتف المبدع من أن يقلد غيره ، لأنه يعرف أن أصله لن يتعرض لخطر ما ، فهو مهما استقى من ينابيع فن آخر فإنه سيظل محتفظاً بذاتيته من هنا كان المثل الذى قاله كوكتو : « إن الفنان الأصيل هو من أوتى القدرة على النقل ، فما عليه إذاً إلا أن ينقل حتى يصبح أصيلاً » (٤٧) بل وأكثر من هذا إنه كما قلنا آنفاً لن يكتشف عالمه هو إلا إذا قلد الآخرين ، وكمن الفنانين يبدؤون حياتهم بتقليد الأعمال التى يعجبون بها تقليداً أحاسياً ، ثم ينفصلون عنها ليثبتوا أقدام أسلوبهم الشخصى ... وقد شرع موروا بناء على نصيحة أستاذه آلان ، فى أن ينقل قصة « دير بارم » لستندال من أولها إلى آخرها ، ومع هذا فالنقل لم يضره فى شيء . هذا القانون يؤكد أعظم الفنانين ، حتى الشعراء والملاعين ، — وسواء بدأ فنان ما فى الرسم أو التأليف ، عاجلاً أو أجلاً ، مهما تكن قوة أعماله الأولى ، فهناك وراءه

قاعة النصور والسكندرية والمتحف والمكتبة والاستماع (٤٨) ولطالما صاح سيزان قائلا: «إني أريد أن أصور كما لو لم يكن قد صور أحد من قبلي». ومع ذلك فهو يسارع إلى متحف اللوفر ليبحث فيه عن بعض الأفكار، وهو كجميع إخوته يصور وقد «بهرت به بعض لوحات يحملها خلف جفون عينيه وتكفيه لكي ينسى العالم» (*).

لكن سيزان لا يحمل خلف جفون عينيه أى لوحة ولهذا يحسن أن نميز بين نوعين من التأثير: الذى تقع تحت سيطرته ، والذى تختاره عن طواعية. الأول يؤثر فى المبدع تأثيراً حاسماً أو سلباً ، ومرة أخرى نقول إنه مامن إفسان يستطيع التخلص كلية من ضغط البيئة أو من الروابط الطبيعية التى تشده إليها. إن التأثيرات التى يرفضها الفنان لا تتحدد إلا أقر نواحي العمل ثباتاً وأكثرها سطحية ، ولم يكن لوزيك قد عمل مؤرخاً للملاهى الليل فى العصر الجليل - نهاية القرن التاسع عشر - لما كان أكثر أهمية من شيريه. أما الأثر العميق ، فإنه يختار كل الاختلاف عن سابقه ، وهو الذى يبحث

(*) انظر ص ٣٠٦ : هذه اللوحات لن تصرف سيزان عن الحياة عندما يذهب لبصور من واقع المؤثر . والذى أقوله عن هذا ينطق أساساً بيده الفنان لحياته الفنية وهو يبحث عن نفسه من خلال الآخرين . وحتى فى هذا البدء ليست المكتبة أو ليس المتحف بالشئ الوحيد فى حياته ، بل إن هناك وجهاً خاصاً للحقيقة ونوعاً من المطالبة يأتى من الداخل ، ولأن المطالبة غامضة . وأعتقد شخصياً هنا أن وجهة طر مالروى هذه الناحية قاطمة أكثر مما يجب ، وأما لا أستطيع أن أقول كما يقول بأن «أكثر النحاتين براءة فى العصور الوسطى ، مثلهم مثل الرسام المعاصر الذى يظل أسير التاريخ ؛ لن يزعجوا طريقهم فى الأشكال التى يبتدعونها لا من خضوعها لطبيعته ولا من عاطفتهم الشخصية ، لكنهم يبدون بها لتارضهم وشكلا آخر للفن (انظر ص ٣٠٩) . فن أى شكل آخر للفن انزع هنرى روسو ط يقته فى الأشكال ؟ يلوح أن العاطفة الشخصية ، إن لم يكن الموضوع لطبيعة فى حاله ، هى كل شئ. هرباً ، وصحيح أن لروسو الذى لم يكن ينهب الى المتاحف مثلاً أعلى فى التصوير مثل بوجيرو .

عنه فنان يود أن يحافظ على شخصيته ويشعر بالحاجة إلى تنويع مائدة فنه وتغيير نعمته ، لهذا نرى المبدع الحقيقي من عصر إلى عصر يلعب دور حصان طروادة داخل ثقافته ليدخل إليها فناً أجنبياً . وهو أقل تأثراً بهذا الفن لدرجة لا يشعر معها أنه يفهمه ، كنظام جديد للقيم ، وكلنة جديدة . وإذا نظرنا إلى فن الأقدمين من هذه الزاوية لوجدناه يلعب لعصر النهضة دور الفن الأجنبي الذي يقف موقف الضد من فنون العصور الوسطى . واكتشاف العصر الرومانتيكي للعصور الوسطى هذه وإعادة تقييمها ، يعني أن العصور الوسطى تلعب دور الخيرة الأجنبية التي تقف موقف الضد من الكلاسيكية الحديثة . (٤٩) . ويفسر نفس العلة دور الفنون الياباني والزنجمي والكيولومبي الأول والمحيطي ، واحداً بعد الآخر ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر .

هناك إذن نوعان من التأثير أو طريقتان لقبول التأثير ، معناه في الحقيقة نوع واحد خصب . فنحن نستقبل التأثير إما سلبياً وإما لاشعورياً ، وإذا لم يساعد التأثير على الاستمرار في طريق واحد ، كان معنى هذا ذوقاً مؤقتاً أو تافهاً سهلاً ، وكلها تعني أنواعاً من العقم الفني . وعدها هذا يفترض التأثير وضوح فكر أصيل ينبع من الداخل . ونستطيع هنا أن نتحدث عن التأثير الخصب ، أو « تأثير إبداعى » . والعمل الذى ينتج هنا لا يصبح لا نقلاً لمودج مألوف ، أو لعمل قام به الفنان وحده . وفي هذا ترتبط العناصر الصينية في فن القرن الثامن عشر بالفن الصيني الأصلي أقل من ارتباط فن ديغا بالفن الياباني ، وأقل من ارتباط الرسم بالطباعة عند بونار ، بهذا المنظر أو ذاك من مقاهي وشوارع باريس ، لأن الروح الصينية في القرن الثامن عشر تقلد الأشكال الخارجية ، ولا تستطيع إلا تحقيق جاذبية خارجية ، في حين أن ديغا ، عند ما يقلد « هو كزاي » ، يختصن الحركة الإبداعية لهذا الفنان الياباني ثم يحقق وهو ينقلها تجميعاً حقيقياً للرسم الغربي وأقصى رسم شرقي ، عن طريق اختصاراته وتصنيفاته العربية (٥٠) .

لكن ما كان لدينا أن يبحث عن هو كوزاي إذا لم يكن قد وجده في طريقة ما . أريد أن أقول إن التأثيرات التي يخضع لها فنان ما تستجيب للأذواق والقدرات التي يتعرف عليها في نفسه بسهولة ، وهي لا تنفذ إلا في تعريفه حقيقة نفسه ، وتقويته في الخط الذي يتبعه ، وفي إزاءه وتوسيع مواهبه . وقد لا يتأثر الإنسان حقاً إلا بما يستطيع جوازاً أن يخترعه (٥) .

ومهما يكن من أمر فإن الأعمال التي تؤثر فينا تتبع طريقاً يشبه طريق المعجزات في الأديان القديمة : وفي تقول ما ندفعها لقوله ، وتعطى ما نأخذ منها . وهكذا نرى إزاء الفن الزنجي مثلاً موقفاً يختلف كل الاختلاف عنه عند التعبيرين الألمان وعند مصوري ونحاتي مدرسة باريس . والذي يبحث عنه التعبيريون الألمان في الفن الزنجي ، والذي سوف يبحث عنه أيضاً فيما بعد السرياليون الفرنسيون هو المعاني الرمزية والصوفية والسحرية ، كما أن الذي سوف يقرؤه الوحشيون والتكعيديون في فن النحت الزنجي عبارة عن درس تشكيلي وتشجيع على تحطيم آخر الروابط التي تربطهم بالقوانين الطولية والنظرة الخاصة لمصر النهضة (٥١) .

« لكننا مخلوقات اجتماعية » . هذا القول الذي يول جوته ينطبق على الفنانين بشرط انتمائهم في نهاية الأمر إلى ذلك المجتمع المفتوح الذي تحدث عنه بيرجسون أكثر من انتمائهم إلى مجتمع معلق . وما من شك في أن الفنان لا يستطيع إلا أن يكون تابعا لزمه ولبلده : لا يستطيع إلا أن يرث ثقافة

(٥) انظر أندريه جيد : كل ما لا تلمه إلا عن طريق الكتب بطل غير ملموس ، لائمية له ، وإذا لم أكن قد قابلت دوستوفسكي أو نيتشه أو بلاك أو براوننج لكان عملي الأدبي قد تغير ، ولقد عاونوني بالأكثر على توضيح فكري . . . وأكثر من ذلك فإنني كتبت (خلال الكتب) من أنا أحى أولئك الذين أعرف خلاهم فكري والأثر العظيم الذي ربما أكون قد استقبلته هو أثر جوته » (اليوميات ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧)

وفنا معينا في التنفيذ . وإلا أن يقتبس عناصر عمله الفني من المكان الذي عاش فيه ، وإلا أن يأمل في كسب إعجاب شباهه من الناس . وإلا أن ينقل إليهم المهارة التي اكتسبها . لكنه كضمير فنان لا يتأثر بالجماعة المحدودة التي ولد فيها ، ولا يقلل الضغط والتقليد القائم إلا قبولا سينا ، ولكنه ينزل عن يثته ليستند إلى نفسه أولا ، وتربطه وشائج أخوة بأساتذته من جميع الأجناس والناطقين بكل اللغات . وهو يوجه حديثه وفنه لا إلى مواطنيه فحسب ، بل إلى البشرية الحاضرة والمستقبل ، وإذا كان صحيحا أن فنه يحمل شيئا جماعيا حتى لا ينقل بحمله أكثر مما فعلت اللغة اللاتينية في عصر النهضة الإنسانية ، في إثارة الحروب والثورات ، فإن هذا الشيء الذي يحمله لا يهبط إلى درجة الأحكام التعصية التي تصدرها جماعة محدودة ، أو تنادي بها « قبيلة » خاصة لصالحها هي . وإذا كان الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون شعبيا بالمعنى الذي يمكن القول فيه بأن شكسبير وموليير وهوجو وبالزك أدباء شعبيون ، فذلك لقدرته على الوصول لجميع الشعوب عن طريق شعب واحد ، لأنه معبر عما هو بشري عالمي .

الفنان إذا عضو في مجتمع مفتوح ليست له قوانين مكتوبة أو أسوار تحده ، وهو في هذا كالبلبل أو كالقديس اللذين يعملان على الارتقاء بالمجتمع . وهو مثلها يقدم لنا فكرة وذوقا حديثا وحباً لمدنية مثلى . ليست هذه المدنية مادية بل هي روحية ، كريمة الضيافة للناس جميعا ، لأنها تنشأ على أسس من الحب ، لا من الدم أو الخوف أو من الأطماع أو الحقد . ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يقوم الحب بين الناس ، رغم خلافاتهم ، إلا إذا تابعوا جميعا نفس القيم وامتلكوها . ولا بد للناس أن يرتفعوا إلى مستوى عال من الوحد لكي ينسوا خلافاتهم ويتقابلوا ويتآلفوا . والفن يعاون في هذا لأنه — كما قيل عنه — « إجماعي » ، بمعنى أنه يرفع الكائنات فوق ذاتها ، وينشئ — روحا مشتركة بين جميع الذين يسهم الجمال والحب . لهذا يتعين علينا أن نؤكد

أن الفن في هذا المعنى يخلق المجتمع أكثر من أنه نتاج وانعكاس له .
— وهو قانون يصنع المجتمع ، أبعد مدى من أى قانون يكتمل به هذا
المجتمع » (٥٢) .

هكذا نستطيع فهم الفكرة التي ينطوى عليها فن الكاتدرائية الذي طالما
كان موضع المناقشة . فالرجل الذي يظل حبيس طبقة اجتماعية ما ، أو مهنة ما ،
يظل موزع الجهد بالعمل الذي يقوم به كل يوم وكذلك بالحياة ، يأخذ منها الشعور
بوحدة طبيعته . والجمهور الذي يجتمع في الأعياد الكبرى يشعر بأن هذه
الوحدة بعينها هي الوحدة الحية ، وقد أصبحت بمثابة الجسد المنصوف للمسيح
الذي تختلط روحه بروحه هو . والمؤمنون في مجموعهم هنا هم البشرية ،
والكاتدرائية هي العالم وروح الله تملأ الإنسان والإبداع في آن واحد .
وهكذا أصبحت كلمة القديس بولس حقيقة : كنا جميعا في الله ، وكنا نتحرك
في الله ، هذا ما كان يشعر به إنسان العصور الوسطى شعوراً غامضاً يوم
عيد الميلاد أو عيد الفصح ، وعندما كانت الأكتاف تتلامس ، وعندما كانت
المدينة كلها تملأ الكنيسة الكبرى ، (٥٣) ؛ لأن الكنيسة القوطية . وهي
تعبر عن إيمان شعب بأكمله ، كانت تعمل على تقوية هذا الشعور في نفس
الوقت ، وقد كانت أيضاً العامل ، بل والرمز الذي يشير إلى الوحدة وإلى
الحب ، كما كانت ترمي قواعد نوع معين من القيم ذات المغزى الذي نعرفه .
هذا مثل جديد لتلك السببية المتبادلة التي سبق أن رأيناها في هذا الباب :
إن المسيحية هي التي صنعت الكاتدرائية ، لكن الكاتدرائية هي التي صنعت
المسيحية أيضاً .

الفصل الثالث الشعور والشعور

إن الفرد ، لا المجتمع ، هو الذى يمتلك الموهبة الإبداعية ، وأكثر الفنون الشخصية يحصل فى ظاهره طابع شخصية الفنان ، لكن ليست « الأنا » السطحية وحدها هى التى توضع موضع الالتزام ، بل العمل الفنى يعبر قبل كل شئ عن « الأنا ، العميقة : « الأنا » السرية اللاشعورية التى تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والانفعالات والصور التى تفلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون أن نعلم .

لهذا ، فإنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه . فى حين أنه يبدع عمله ، لو كان يخرج جزئيات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا . وأحيانا أخرى - وخاصة عند القصصيين - نكاد نقول إن الأديب يخضع حين يكتب أعماله لإرادة أخرى تختلف عن إرادته الشعورية ، وقد أسرى بير لوى لىكلود فاررير بقوله : « لست أنت الذى تصنع القصة ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحيانا تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور » . وقد قالها أيضا جوليان جرين وهنرى تروايا ، فى حين يلاحظ جوهانندوا أنه عندما نشرع فى تأليف كتاب لا نعرف إلى أين يؤدى بنا » .

السريالية

هل نتهى من هذا إلى أن العمل الفنى نتاج عيز ، بل ونتاج كلى للشعور؟ وأن على الشعور أن يحذر من التدخل حتى لا يفسد الأمور؟ وأن الحالات التى تقضى على الشعور أو تضعفه هى أنسب الحالات بالنسبة للإبداع؟ لقد دافعت السريالية عن هذه النظرية بتحمس شديد ، وبالتطرف الذى نعرفه ، لنصنع إذا إليها ، وكما هو الشأن فى افتتاحية إحدى أوبرات فاجنر ، سنجد فيها الموضوعات الرئيسية التى يتناولها هذا الفصل مختصرة ، كما نجد فيها بعض العناصر التوضيحية .

لقد كانت السريالية أكثر من حركة أدبية وفنية ، ومع هذا فهي وسيلة اتخذها الشعر خاصة حين أراد أن يثبت وجوده إزاء الوجود والإنسان والمجتمع . فإذا صدقنا ما يقول بريتون وأصداؤه ، نرى أن الشعر كان إلى ذلك اذقت الذي ظهرت فيه السريالية قد اتخذ طريقاً خاطئاً ، وأنه — عدا استثناءات نادرة جداً — قد ضحى بالحقيقة الثابتة كلها ، وفقدها من أجل توضيح الفكرة وتمييزها . وقد سارت الرومانتيكية ، في فرنسا على الأقل ، سيرا حثيثاً في خطى الكلاسيكية ، واتبعت الطريق التقليدي الأكبر ، طريق المنطق ، ومن هنا جاءت النزرة الجوفاء والمقطوعات المصطنعة ، وجاء هذا التكرار اللفظي الذي تقع فيه العاطفة نفسها تحت قوانين منطق لا غبار عليه . ومن هنا كانت ضرورة تجديد الشعر تجديداً شاملاً ، وإعادة قوته التخيلية بأن يسمح له بالارتواء من مناهله الحقيقية ، ومن مصادره غير المنطقية للفكر والحياة ، حيث يجب أن تكون القصيدة الشعرية تخليصاً وتنقية للفهم ، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر . والأذن عند الشاعر تضحك . أما الفهم المنطقي . فعليه أن يلزم الصمت . والشعر انطلاق في متاهات الخيال ، وباله من غفر حين نكتب دون أن نعرف ماهي اللغة وماهي الكلمة والمقارنة وتغيير الأفكار والنغم ، أي أننا لا نعرف إطلاقاً ، السبب أو الوسيلة ، (١) .

حقيقة أن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطيء للمنطق ، إلا لكي يبدعوا تصوفية من نوع جديد ، (٢) ، مثلها مثل جميع أنواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادي ، أو بمجهول ذي هبة خاصة ، لكن لا ينبغي أن نبحت عن هذا المجهول بعيداً عنا . فليس هناك شيء عندنا غير اللاشعور . وبريتون حقاً ، الذي بدأ دراساته في الطب ، حارس التحليل النفسي بعض الشيء وعرف فترة ما بعد الحرب

(١٩١٤ - ١٩١٨) بأنها «عصر لوتريامون وفرويد وتروتسكي» (٣) حيث يفترض ويؤكد أن الإنسان لا يعمل بالمنطق فقط ، بل إنه لا يعمل تعليلا عاطفيا ، فهو يمارس النوم ، ويكتسب كل ليلة في الأحلام كنزاً يستهلكه في النهار ، عليه استعادته والنقاط أصواته المذهلة .

هذا هو دور الشعر . والسريالية ترفض الثقافة ، والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذي تفرضه النظم ، حتى تعثر على الحياة العارية لللاشعور تحت هذه القوقعة . «السريالية في متناول جميع أنواع اللاشعور» (٤) . وإذا سألنا بريتون مم يتكون هذا الجزء المختفي . وهو ما تنطوي عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، لأجاب بالتعبير الدقيق العلى الذي يستخدمه فرويد . فالأحداث التي حدثت البارحة ، تلك التي نعيشها في الأحلام تتفق وعاملا مشتركا أعظم ، يقع في نفس الإنسان ، ليس شيئا آخر غير إرادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة ، لا يصبح إلا شكلا من أشكال انفجار ضمير الرغبة التي ظلت مدة طويلة مقيدة . وهكذا تظل «القوة الكبرى للإرادة منذ الأصل هي الشهادة الوحيدة للسريالية» (٥) .

والأولون الذين يتلبذ عليهم السرياليون يوضحون لنا ما يقول المحدثون لذا نراهم يرجعون إلى القصة السوداء التي سادت القرن الثامن عشر ، والتي تعارض التركيب المنطقي للقصة ، ويحبون ما تتضمنه من «أشباح وأعمال سحر وروحانية ورذيلة وأحلام ورحلات حقيقية وخيالية وخليط من العجائب المذهلة» (٦) ويقولون بأنهم تلامذة الرومانتيكيين الألمان والشعراء الفرنسيين الذين ساروا على هامش الطرق الوعرة التي مارسوا فيها العجيب من الأمور والأعمال . . . نقصد هنا الوزبوس برتران ويتروس بوريل وبودلير وجيراردى نيرفال . أليس مؤلف «بنات النار» هو الذي سبق السريالية سقا فريدا وأطلق صفة «ما فوق الطبيعة» على حالة الأحلام التي تولدت منها القصائد الشاعرية ؟ إنهم يوقفون أمام رامبو

كما يتميز به كلوديل والذي يموت على فراش مستشفي ، رامبو آخر ، يثور ويناهض نظام القسس الديني ، ويريد أن يحمل من نفسه رائى أحلام يقظة عن طريق اضطراب عميق تختلج به الحواس ، وأن يعرف جميع أشكال الحب والام والجنون ، وأن يصبح المريض الأكبر ، والمجرم الأكبر ، واللعين الأكبر ، والعالم الأعظم ، (٧) .

ومن بين جميع الأولين يعتبر لوتريامون الوحيد الذي لا يقبل المناقشة . يقول بريتون : « ليست المحبة عند دو كاس (لوتريامون) تلك الأخت الصغيرة المنوية التي تغفر على الحب في ميدان صغير ، وقد أجلستها على ركبتيك وقرأت في عينيها هلاكك . استمعوا إليها . . . تظنون أولاً أنها لا تفهم ما تقول ، ولكن سرعان ما تمد يدها الصغيرة التي قبلتها لتداعب في الظلام «الملوسات» والاضطرابات الحسية . وسوف تقدم لك ما يمكن من وعى عوالم كثيرة أخرى في آن واحد لدرجة لن تتمكن معها من سلوك مسلك ما في هذا العالم ، (٨) .

والأمر هنا أمر كشف منهجي لهذا العالم الغامض الذي يعيشه الشعراء الحقيقيون ، ذلك العالم الذي أوضحه فرويد . ولكي تفعل هذا لا بد لنا أولاً من أن نحطم إطارات المنطق ، ومن أن نقضى على الوسائل الفنية العادية في علم النفس ، وأن نحدد لغتنا حتى نتعود على الأشكال الحديثة للربط الفكري ، تلك الأشكال التي تتضح في أعمال الفكر الذي يستغل « بلا هدف » . إلى هذا تهدف الألعاب السريالية ، وهي كلعبة الأوراق الصغيرة التي تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للمنطق ، بين الألفاظ . علاقات تثير الخيال ، الذي ينظر أمامه ، وقد فتحت له آفاق جديدة . ولقد حصلنا يوماً من الأيام بهذه الطريقة على الجملة الآتية :

« إن الجنة الحلوة سوف تشرب نيفذاً جديداً ، . . جنة حلوة ! ! لقد

استحقت المقابلة أن تصبح ذات شهرة ، ولقد أدى امتزاج الألفاظ الواحد مع الآخر إلى إنتاج نوع من الصغير الذى يهز السمع والعقل من جذورهما . ونحن هنا لانعرف لنا طريقاً ، ولكننا نشعر بشيء من الجاذبية يشدنا . ومع هذا نشعر بخوف ما من هذا التقارب العجيب بين الدميم والجميل ، وبين الرعدة واللذة .

مثل هذه النتائج تأتى بطرق ووسائل شبيهة بما يحدث ونحن نتسامر مسامرة جدية للغاية . . . فى قلب الأمثال السائرة وتخويرها . مثال ذلك : اعتداء على الشرف أحسن من معنى الجليل — أو — لا بد من أن تضرب أمك وهى شابة . هذان المثالان كافيان لكى تثبت أى نوع من المجهول يرمى عادة إلى إيقاظ الضمير فيما وراء الصدمة والدهشة ، عن طريق هذا التلاعب الشعارى بالألفاظ

أما الوسائط الأكثر مباشرة لتحرير الاشعور ، فلها تستوحى من التجارب التى أحراها أطباء الأمراض العقلية فى عصر كانت تسوده آراء عن « نوم اليقظة » و« التنويم المغناطيسى » ، و« الوساطة الروحانية » (نهاية القرن التاسع عشر) . والأمراول الأمر هو الكتابة الآلية ، ويقول عنها بريتون : « صنع نفسك فى أشد الحالات السلبية أو الإيجابية ، قدر استطاعتك » ، ثم اكتب بسرعة دون موضوع سبق لك التفكير فيه بسرعة كبيرة لاتسمع لك بالحفظ ولا بقراءة ما كتبت مرة أخرى .. وسوف تأتى الجملة الأولى وحدها .. استمر إذا ما طاب لك الاستمرار .. وضع نفسك تحت تصرف الممس الذى لا ينضب .. وإذا ما هدك السكوت فضع حرفاً أياً كان وافرضه جدلاً بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التالية ، (٩) .

وما إلقاء خطبة ارتجالية إلا صورة أخرى للكتابة الآلية ، ويعرفها بريتون بأنها « حديث فردى ذاتى سريع أقصى السرعة بحيث لا تستطيع روح النقد أن تصدر عنه حكماً ما ، بحيث لا يحتضنه بالتالى أى تراجع ،

وبحسب يصبح قدر المستطاع هو الفكرة النابعة من الكلام، (١٠) . والرسم الآلى يخضع لنفس القواعد . ويقول زعيم السريالية فيما بعد : إن جميع هذا الإنتاج الفني قد خلق تصوراً جمالياً فوق العادة ، وصوراً كثيرة تبلغ كما كبيراً قد لا يكون لنا القدرة أن نعد واحدة منها بيد طولى ، وجاذبية خاصة ، ومن هنا ومن هناك بعض جمل قصيرة تبعث على الضحك ضحكاً جاداً، (١١) .

وسرد الأحلام أهم من هذا . وقد أوضح هذا فرويد دون غموض حيث قال : « إن تفسير الأحلام أجمل طريق يؤدي إلى معرفة اللا شعور، (١٢) ، ولم ينس السرياليون هذا الدرس ، لجمعوا في حرص هذه المواهب الأسطورية التي تنضح في الليل ، ولم لا ؟ إن من الخطأ أن نضع حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم ، وأن تقوم الأولى بناء على الثانية . فالحلم يعطى لنا قدر ما تعطى اليقظة ، بل وأحسن منها طريقة الوصول إلى الأرض المجبولة . . ويرفد لا يعتقد أن « الحلم عكس الفكرة » ، والذي يعمله عنه يستميله إلى الاعتقاد تماماً بأنه وسيلة أكثر حرية وأكثر انطلافاً ، والحلم والفكرة كلاهما جانب مختلف لنفس الشيء ، بحيث يمثل الحلم جانباً واحداً من نسيج ما ، يتصف بالمعنى ، ولكنه أيضاً يتصف بالجبن أو الخوف . أما الفكرة فهي الجانب الآخر من هذا النسيج الذي يتصف بالظلام ولكنه يتصف أيضاً بضيق الخيوط » (١٣) .

ويوضح لنا بريتون هذه الفكرة ، ويدخل إليها النظرية الرئيسية ، ألا وهي « ما فوق الواقعي » ، حيث يقول : « أعتقد أن الحل المستقبل لماتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً . . أقصد الحلم والحقيقة ، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة ... في « ما فوق الواقع » ، إن وصح هذا التعبير » (١٤) وبوضوح بريتون هذا أيضاً فيما بعد بقوله : « إن كل شيء يدعونا إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة ما في العقل يتوقف عندها إدراك التمييز بين الحياة والموت ، الحقيقي والخيالي ، الماضي والمستقبل ، الذي يقبل النقل ولا يقبله ، والمرتع

والمنخفض، (١٥). ولهذا فإن شاعر المستقبل هو الذى سوف يتخطى فكرة العمل والحلم، ويمد الثمرة العظيمة الآتية من الشجرة إلى الجذور المتشابكة، ويعرف كيف يقنع أولئك الذين يتذوقونها بأن ليست بها مرارة، وهو إذ تحمله موجة عصره يستطيع دون ضيق ولأول مرة أن يستقبل ويرسل النداءات التى تتزاحم نحوه من صميم النفوس، (١٦). وبالاختصار فإن اليقظة والحلم شقيقتان، دون أن تؤكد أن هذا أكثر حقيقة من ذاك، ولأنهما يظهران «كأبوين مستطرقين».

والجنون يعبر أيضاً عن الحياة العميقة، والأفراد العاديون لا يزيدون فى شيء عن المصابين بأمراض عقلية، كما أن اليقظة ليست بأرفع من الحلم. والجنون فريسة فردية لاشك لدكتاتورية المجتمع.. ودون أن نتحدث عن حالة العقيرة الكاملة التى تظهر لدى بعض المجانين.. تؤكد هنا الشرعية المطلقة لنظرتهم إلى الحقيقة ولجميع الأعمال التى تصدر عنها، (١٧)، فمن مصلحة الشاعر إذاً أن يجمع رسالتهم، وما يديه المجانين سرا، ساقضى حياقي فى البحث عنه، فهم أناس ذوو أمانة خالصة وبراءة لا تعادها إلا براعتي، وقد كان من الضروري أن يرسل كولومبوس مع بعض المجانين حتى يكتشف أمربكا. فانظر كيف تجسد هذا الجنون واستمر، (١٨)، والسريالي كولومبوس جديد، يرسل هو أيضاً لفرو أمريكا ما، قارة شاسعة لم يطرقها أحد إلى اليوم.

وقد فهم السرياليون أن الشذوذ النفسى يقدم فرصة لامتثالها، تسمح باستخدام الوجود على الأرض مع تحميله كل ما يتضمن بين الحدود وفيها وراءها، (١٩). وينتشر بريتون الفرصة التى تواتيه ويكتب «ناجا» - وهى قصة امرأة عرفها، تسمى نفسها «الروح المتجولة» - امرأة تصيدها حالات «هلوسة»، وتعيش فى عصور أخرى، وفى بيئات أخرى، تصنعها فى دقة تامة، وتستخدم جمالات تركيبات واستعارات - وهذا أمر عجيب -

موجودة في كتاب سبق أن قرأه بریتون منذ فترة قريبة ، ولا يمكن أن تعرفها هي . جنون ؟ لكن ما معنى هذا بالضبط ؟ وماذا بهم إذا اقتسم وإياها - حيث إنه تزوجها - ثروته ونسب إلى نفسه غنيمة الوفيرة ؟ .

ولنوقف هنا العرض الذي نجريه . وهو يمثل تقريباً المذهب الذي يعلنه أعضاء الجماعة (السريالية) مشتركين ، لأنهم في ١ . اقع سرعان ما انفصلوا بعضهم عن بعض . وسلك كل منهم طريقاً مختلفاً ، فاخفى بعضهم ، وقذف الانتحار أو الحجز في مستشفيات الأمراض النفسية من آن لآخر بالرعب بين تلامذتهم، وعرف المتلذذون المهرة منهم أن ليس من اليسير ودون خطر أن يلعب الإنسان بعض المفرقات ، ومع ذلك فقد كان للسريالية على الكثرة منهم أثر طيب ، وقد تمكن كثيرون أمثال أراجون وبيره وكرميل وديسنوس ونافيل وإرنست - دون أن نتحدث عن بریتون ذاته - من أن يخلقوا لأنفسهم صيناً في مجالات الأدب والنصير والسينما ولاشك أن ايلوارد شاعر كبير ، وربما كان سلفاتور دالى وجورجيو دي شيريكو مصورين عظميين ... إنهم قطعاً مصوران لها أهميتها .

فهل ندين للاشعور بشيء فيما قدم هؤلاء من أحسن الأعمال ؟ لذكر أن هذا موضوعنا ... فالتجربة السريالية تفرض علينا إجابة مخففة . فالقصيدة الشعرية - ونحن نوافق على ذلك - عبارة عن انقلاب عقلى . لكنها إن صح التعبير أيضاً انقلاب يحكم نفسه بنفسه . وبقول ما كس جاكوب : « إن صفة الشعر الثنائى الفردى هي الاشعور ، لكنه الاشعور الذى تنحكم فيه الرقابة » (٢٠) وعلى كل فالاشعور له قدر هو قدر الإنسان بعينه ؛ إذ أنه يكون أحياناً من الرذالة بمكان . فإن أنت كتبت طبقاً للطريقة السريالية تفاهات مؤلمة ، فهي لن تعد وهذا المعنى الرذلة ، ويصرح لنا أراجون بنفسه الرأى (٢١) ، وعلى أية حال إذا استثنينا على وجه الخصوص الإنتاج الذى تجود به القرينة وهو متصف بصفة الوثائق والتدريب لوجدنا أن الشعر السريالى مرتب

ترتيباً لا يقل دقة عن أى شعر آخر ، فإذا كان اللاشعور هو الذى يقدم المواد الخام فإن الشعور ضرورى فى الانتقاء والتنظيم .

وبعد . . فلطالما احتج سادة السريالية على أولئك الذين يتخذون من نظرياتهم وسيلة للبلاغة ، وينمى بريتون فى « الفشرة الثانية » للسريالية عدم فهم الكثيرين له ، وأراجون من ناحيته لا يخضع إلا لفظ حين يوجه حديثه إلى الشبان المنتحمسين الذين لا يتمتعون بالعقوبة ولم يبروا بالتجربة ، فيقدمون له نتاجاً من صميم العمل واليقظة ، حيث يقول : « هناك أسطورة سائدة تقول بأنه يكفى أن يتعلم الإنسان اللعبة ، وإن من الممكن أن تصدر عفواً نصوص ذات قيمة شاعرية كبيرة من قلم أى فرد كان ، كما يحدث فى حالة الإسبال الذى لا ينتهى . » والحجة هنا أن الأمر أمر سريالية حين يعتقد أن أول ما يأتى تحت القلم من ترهات يمكن أن يكون شعراً صحيحاً » (٢٢) . . وإيلوارد ليس بأقل وضوحاً من سابقه حين يقول : « لقد اعتقد بعض الناس أن الكتابة التى تأتى عفو الخاطر تجعل القصائد عديمة الفائدة . لا — إنها تزيد وتنمى لحسب حقل اختبار الضمير الشاعرى وتضفى عليه ثروة . وإذا كان الشعور كاملاً فإن عناصر مثل هذه الكتابة التى تخرج من العالم الداخلى وعناصر العالم الخارجى تتوازن كلها معاً لتكوين الوحدة الشاعرية » (٢٣) وتقنين اللاشعور والشعور لا يعنى أن اللغة هى التى تتخذ المسكان الأول . . . هكذا تقول النشرة السريالية الأولى . .

وهكذا مزجت السريالية بالماء نبيذها هى الأخرى .

لبست العقبرية منونا

لم يكن السرياليون أول من لاحظوا التشابه بين الإبداع الفنى ومظاهر القلق النفسى ، فقد سبق لأفلاطون أن كتب يقول : « الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتغنون بهذه الأشعار الجميلة ، بل إنهم فريسة

لغيبوبة باكوس ، إله النيز ، (٢٤) وأكد أرسطو أيضاً أن أغلب أعاضد الرجال ، وعلى وجه الخصوص الشعراء ، يغلب عليهم المزاج السوداوى ، أى المرض النفسى العصبى . ويرى كثير من الأطباء أن القرن التاسع عشر قد أوضح أن العبقريه مرض ، وقد ارتبط اسم « لامبروزو » بهذه النظرية ، ورأى أنه يستطيع تحديد الاندفاعات المفاجئة وما يتبعها فى أحيان كثيرة من هبوط نفسى شديد يتخذ شكل أزمار مخففة من مرض الصرع .

واليوم يتحفظ أصحاب النظرية فى هذا بعض الشيء ، ولو أن الجنون لم يفقد مكانته ، بل إن قيمته آخذة فى الارتفاع فى سوق القيم ، مستفيدة من حياة هذا العصر بكل مظاهر الرجوع إلى عناصر التكوين الأولية واللامعقول والغريزة . ويرى فيه مالرو علامة لقلق يسود عصرنا حيث يقول : « لقد كان الجنون فى العصور السابقة حالة انحطاط ، وكان التعبير الذى يصدر عنه تعبيراً عن عالم غير متناسق ، ولكنه أصبح اليوم نوعاً من الرؤية وتحريراً للعالم » (٢٥) فهل يعنى هذا أن العبقريه تنتهى بأن تكون هى الجنون ؟ .. أو هل يمكن أن يدخل فى تكوينها نوع من الجنون .

هناك حقائق لا تقبل المناقشة ، يلوح أنها تسمح بقبول هذا ... وهناك من الشعراء ورجال الأدب والموسيقين عدد كبير نفسياً ، كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء أطباء الأمراض العقلية ومن المقيمين بمستشفياتها ، وقد انتهى كثيرون منهم بالجنون الحقيقى . ولندكر منهم خلال القرن التاسع عشر فقط شومان ونيرفال ونيشيه وبودلير ، وأصيب البعض الآخر دون أن يصل إلى حد الخلل العقلى الكامل بالتهاب عصبى خطير أو يسير والمعروف عن دوستوفيسكى أنه كان مصاباً بالصرع . ووصل الصرع بفان جوخ بعد أن زادت حدته بالإجهاد والإسراف فى التبغ والخمر والقوة إلى درجة الغيبوبة العقلية المعقدة وانعدام الثبات لديه واندفاعه نحو البؤساء وميله نحو التصوفية وتعلقه بأسرته وحاجته الدائمة إلى قطع

الصلة مع من يعرفه، والتغيرات التي تطرأ عليه من الرقة والغضب الشديد، وهلوسته... كل هذه دلائل لها مغزاها. وفلوير كان كذلك مصاباً بحالة صرعية تدل عليها انفجاراته التي كانت تحدث له عندما كان يلفظ في صيحات حلقية أليمة تعبيراته وجملته التي أضنته صياغتها.

ووصلت الحال بالرسام . و . بلاك لدرجة أنه بعد أن وضع بمستشفى للأمراض العقلية، كان يعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ مدة طويلة، وأنه يتحدث إليهم ويرسم صورهم. والفقي رامبو، إذ كان يمارس الهروب والقسوة والخشونة إلى أقصاها كان يسمى « شخصية عسيرة الخلق » قبل أن يصبح مدمناً للخمر وههلوساً، وقصة أريك ساني تمسكتنا من تشخيص حالة خفيفة من الانفصام، وتيرنر الذي اتصف بالبخل وحب العزلة كان دائماً في حالة قلق شديد، لا يستطيع أن يبقى في مسكن واحد أكثر من بضعة أيام، ونحفي تحت اسم مستعار، بحيث يمكن القول إنه أكثر من فنان ذي « أصالة ».

من العبث أن نطيل القائمة وهي مذهلة في ضخامتها... غير أنه ليس في النية أن نبرهن على أن العبقرية تختلط والجنون أو المرض النفسي، لأنه لا يكفي أن يكون الإنسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ، وما جميع الشبان الناشئين بعسيري القباد مثل رامبو... وما من مراء في أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون... إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية مثلاً من أن يجدوا شيئاً ما في حياة جوته ولا مارتين وفيسكتور هوجو وبالزاك وييجي وكوديل وريوار ومونييه وغيرهم كثيرون...

إذا كانت العبقرية إذن شيئاً شاذاً على الدوام، فهي ليست دائماً مرضية، وكل ما يمكن قوله هو أن المرض في حالات معينة يتضح في مراحل إثارة جنونية خفيفة، أو هبوط جنوني سلبي من شأنه أن يثير النشاط النفسي ويتضمن

حالة ارتياح وحماسة تساعد على الإبداع . وينطبق هذا أحيانا على حالات الصرع . والقلق غير الحاد ، والجنون المتقطع . وهنا تعمل الثورة كدافع لا إرادى مؤقت ، كما تفعل القهوة والشمبانيا والكحول والكوكابين التى طالما بالغ فى تعاطيها مثلا فولتير وبالزاك وبو وهو فان وموسيه وموباسان وفرلين (٢٦) .

لهذا فليس الأمر قاعدة عامة . والاضطراب العقلى يصيب عادة القوى الإبداعية بنسبة قوته ، ويقضى عليها نهائيا إذا ما وصل إلى حد الجنون الفعلى . ومصادق ذلك أنه ما إن أدخل بودلير ، والفيلسوف نيتشه ، والموسيقى شومان إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حتى انتهت حياتهم الفنية ، ولم تكن حالات هؤلاء الفنانين خطيرة إلى حد مؤسف ، ولكنها ليست أقل أسفا فى الحالات التى تتصف بالحبث المرضى . « وهناك فكرة سائدة تقول بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير البقيرة أحيانا لدى الفرد الذى ينصرف إلى الفن خلال فترة الإثارة ، - لكن هذا ليس صحيحا إلا فى حالات عابرة ، - واختفاء الموهبة نتيجة لمرض عقلى أكثر شوعا من ظهورها فى نفس الظروف ، . وعلى أى حال فإن القلق النفسى الشديد ينتهى بالعجز ، فعند المصاب بالانفصام مثلا ، يجوز ألا تعود الموهبة إلى الظهور من تلقاء ذاتها ، لكن ظهورها هذا يتصف بالجذب والجفاف نظراً للنقص الذى يطرأ على عاطفته الذاتية (٢٧) .

والخلاصة أن المجنون لا يتمتع بالبقيرة إلا بقدر ما هو ليس بمجنون ، سواء أكان المجنون فى حدود معينة - إن صح القول - بحيث لا يمنعه من ممارسة قدرته فى مجال فنه ، أم كان من النوع الذى يخف من فترة لأخرى ، وقد كانت الحالة الأخيرة حالة لوكريسي (٢٨) على ما يظهر ، فقد قيل إن هذا الشاعر اللاتنى فقد عقله بسبب تناوله نوعا من السم ، وكان يكتب قصيدته الشاعرية فى اللحظات الصافية من حياته وهو مجنون «جنونا متقطعا»

أدى به رغم تقطعه إلى الانتحار . وليست لدينا وثائق كافية عن حياة لوكريسى . وكما قال بيرجسون : « يتخذ هذا التاريخ الغامض شكل قصة » ، لكننا نعرف جيداً فيرفال ونيتشه وأوجوست كومت وشومان وفان جوخ . وقد كانوا ذوى جنون « متقطع » بحيث أنشأوا أعمالهم في فترات الصحو الذهني التي كانت تتخلل الأزمة . ويجوز أن يكون الجنون قد ترك أثره في هذه الأعمال ، لكنه لم يكن سببها .

والمعقريّة تسلك سبيلها لا بسبب الجنون ، بل رغماً عنه . وإلى جانب هذه الحقيقة فإنه ليس من المستبعد أن تشب حالة القلق النفسى محلها في الفنان أو الأديب ، ولا أن تأتى إليه بعناصر أصيلة في الإبداع ، لكن بشرط أن يكون الضمير والعقل والخيال مسيطرة عليه ، محتفظة بهذه السيطرة على الأقل خلال لحظات معينة . ومرض الصرع يظهر في كل لوحة من لوحات فان جوخ ، كما يظهر في كل صفحة من صفحات دوستوفيسكى ، وهو يدمج أعمالهما بطابع المأساة ، لكنه لا يقلل من الإنتاج ولا من قيمته ، هذا ونجد لدى رجال الأدب والتصور هؤلاء نفس الأمراض التي نجدها عند مرضانا ، كما نلاحظ أنها تنتج من نفس الأسباب ، لكننا لا نستطيع مطابقتها الواحدة منها بالأخرى مطابقة تامة . وهناك قوة أكبر من المرض تعهدت فان جوخ ودوستوفيسكى بالحماية ، وقد أرغمت عبقريتهما على تتبع سرعة الحالات المرضية والعقد التي كانت تعذب اللاشعور لديهم ، ولكنها تمكنت من السيطرة عليها وإخضاعها لمطالب الفن (٢٩) ، وسوف يستمر القائلون في قولهم بأن عبقرية فان جوخ كان نصفها راجعاً إلى جنونه ، لكن قد نكون من الأصوب أن نقول إن الأعمال الفنية — على الأقل إلى ما قبل العام الأخير من حياته — تنصف بتوازن عظيم ، وتشهد بقوة بطولية لعقلية سليمة وإرادة متينة تحكمت في طبيعة نائرة وفي مجال مادي قابل للحوادث المعصية .

ويؤكد آراءنا هذه فخص الأعمال الناتجة من عقول مرضى الأمراض العقلية ، وقد ذكرنا السبب الذي جعلهم اليوم موضع العناية والبحث ، وأعمال المجانين أكثر الأعمال تأثرا بالضيق النفسى الذى يبعث فيها الحياة ، وأكثرها قلقا بسبب ما فيها من خلط بين الخط البدوى الجميل والغضب الجامح ، وربما أكثر توضيحا لنواحي غموضنا (٢٠) لهذا أمكن نشر أشعار وعرض لوحات ورسوم قدمها مجانين مبكرون ومصابون بالشلل الكلى أو بالصرع أو بالانفصام أو يادمان الخور أو بالانحلال الخ وليست هذه الأعمال بعديمة الأهمية دائما من وجهة نظر الفن ، إذ أن بها ما يبعث على الإغراء ، ويوجه أخص إغراء أولئك الذين يستطيعون التخلص من الأشكال المنتظمة ، ويرفضون الوسائل التقليدية ، ويفضلون العود إلى الإدراكات الحسية الساذجة وإلى هز المشاعر في الفن الحديث : « مع هذا فن الضروري أن نأخذ حذرنا لأننا نختبز أعمال بعض المجانين التى يختارها فنانون أو أطباء . وإذا فرضنا إقامة معرض يمثل فيه جميع المرضى الذين يصورون ، لوجدنا أن هذا المعرض أشبه ما يكون بمعارض معسكرات الاعتقال أكثر منه برسوم فردية قام بها المجانين (٣١) .

وحتى الأعمال التى يكون فيها مؤلفها مسيطرأ على مواهبه وحتى الفن الذى يقدمه المصاب بمرض عقلى يفترض أن فيه احتفاظا بنسبيا بالخيال لإبداعى حالما يتخطى هذا الفن حدود الخلط الذى يصدر عن المصاب بالانفصام الهائج والمجنون الذى لا يعى ، وهنا يتضمن الفن أشد الأشكال تعقيدا ونوعا من حرية التناسق . غير أن الطريقة التى يتبعها هذا المريض فى ذاتها تبين أن احتفاظه بهذا الخيال الإبداعى وتلك الحرية ضئيل ، وأن الآلية تحل محل التبادل الطبيعى بين الشعور واللاشعور ، وهو تبادل ضرورى لإبداع الأعمال الفنية الصحيحة ، وكما لو كان وهو يتبع هذه الآلية خائفا من الا يعبر فى سرعة عما يشعر به . والحقيقة أن العمل الذى يقدمه المريض لا يصدر نتيجة

لتأملات نابعة من الإرادة أو موجبة ، بل إنه سلسلة من الانطباعات متقاربة أكثر منها منظمة » (٣٢).

ولدى المصايين بالانقسام مثلا — ولا ننسى هنا أن نسبتهم بين المجانين من الكتاب والرسامين تبلغ الثلثين — يفرض الاشعور نفسه فرضا أكيدا ، بحث يقلل من الشعور أو يقضى عليه تماما ، ويخضع الأشكال له مباشرة ، ولا يسمح بشيء من التعديل . والعمل الانقسامي يحمل دائما علامة أصله ومصدره ، وهو يمثل في أحسن الحالات اكتشافا لم يستغل . وهكذا يختلف لا شعور الفنان أو الشاعر عن لا شعور المنقسم من حيث القلق والتردد ، وفي هذه اللحظات يضع الفنان ريشته ويبحث ، سائلا ذا كرتة أو حساسيته ، ويظل بنقد ما يجيش بخلد ، ويعدله قبل أن يقدمه في صورة عمل في (٣٣) .

من هنا لا يمكن للنتائج إلا أن تكون مختلفة ، وبمجرد أن يكون الأمر نتاجا آخر خلاف خلط أو حك للقلم بلا ترابط ما ، شيء يعنى أن المريض لا يشكل شيئا ، فهذا الشكل المنعزل أو تلك الصورة المرسومة غالبا ما تكون لها قيمة إذا أخذناها وحدها ، بل وأكثر من ذلك تظهر أحيانا بين هذه العناصر بعض ارتباطات جميلة . والشيء الذي ينقص في هذه الأحوال هو العمل المكتمل وبناء اللوحة أو القصيدة ، وهما شيان يمتنعان على الضعف العقلي ، ويكون العمل الانقسامي من قطع تتقابل كما لو كانت قد وضعت مصادفة لكنها دون اتصال تشكيلي (بلاستيكي) فما بينها ، وما من شيء هنا يمكن أن يسمى التوضيحية بالتفاصيل من أجل المجموع ، لأن الرسم الانقسامي « مكس » مليء بأشياء كثيرة ، لا نغم له ولا مكان في مجال الحرية .

وفي نفس الوقت كلما تقدم المرض النفسي أصبحت الأشكال أشبه

بالمسودة وتكررت فيها الخطوط ، ويؤدي هذا الاتجاه بالمنفصم إلى ممارسة نوع من الزخرفة يحصل فيه عرضا على خطوط زخرفية طيبة . غير أن الخطوط الضيقة وتكرار النسق الواحد الذي يبعثه الملل ، والتكلف ، وانعدام الدفع العاطفي ، وحرارة التوصل تكشف كلها في الحال عن خلط آلى لاحسى ، وعن انعدام الاتصال بالبيئة ، وعدم الانفصال النفسى . ففي الوقت الذى يفيد فيه الفنان الحقيقى بكل ما يمكن أن تقدمه له الخبرة الحية ، نجد أن المنفصم لا يجدد نفسه إلا قليلا ، وتظل قدرة الاختراع وتنظيم الأشكال عنده قدرة هزيلة آلية مصطنعة ، لأنها لم تلتق غذاءها من الحساسية المكيفة . وفي نهاية الأمر فإن الذى ينقص المريض لى يكون فنانا هو الإطالة الحسية ، أو بتعبير آخر ، القدرة على الإبداع . ففي حين يصنع الشاعر ، العجيب من الأمور ، يعيش الفنان في عالم وجوده قائم أصلا قبل مرضه ، يظل كما هو عجيبا ، دون قدرة على صنع جديد (٣٤) .

فإذا كان هناك من المجانين من يصور ويرسم ويكتب ، فليس هناك بالمعنى السليم لهذا التعبير فن مرضى ، وقد رأينا أن الفن يهدف إلى التعبير عما هو عالمى . فالمبدع والمتأمل لا يستطيعان التوصل إلا بفضل الاتجاهات الإنسانية العامة ، والعقد الجماعية (٣٥) ، المريض العصبي يعكس في أعماله عقده الشخصية هو فحسب ، وبالتالي يصبح المريض عقليا شخصا غريبا لا يتمكن إلا من توصيل عدم التوازن في مزاجه هو ، أو الأجزاء غير المتناسقة لآلته اللاحسية ، إلى الأشخاص العاديين . وليس الفن بالنسبة له لغة يجرى إبداعها بحيث يمكن فهمه ، والطبيب النفسى ، وطبيب الأمراض العقلية يستطيعان اكتشاف معنى أعماله ، لأنهما يعرفان العقد المسيطرة عليه (٣٦) . على أن هذه العقد المسيطرة لا تفيد إلا أنها وثائق علاجية فحسب .

هنا يوجد الدافع الوحيد الذى يدفعهما لممارسة العمل . والسبب في

خيبة الأمل التي تحدث لهما عند البحث عن إبداع العمل الفني للمجنون .
 وكما تتضح لنا فنون المتوحشين وفنون المجانين وكأنها تعبير عن الحرية ،
 يظل المجنون حبيس مأساة ترجع إليها حرته الظاهرية . ولا يمكن أن يكون
 الانقطاع بينه وبين العالم موضع توجيه ، لأنه انقطاع مفروض عليه . كما
 أنه لا يمكن أن يكون صفة تتصف بها الأعمال الفنية . وهنا تقوم قرابة
 واضحة بين ما يصدره المجنون وبين فن الأطفال . بهذا يصبح انقطاع الفنان
 بمثابة إنقاذ ، ولحظة من لحظات عبقرته . أما انقطاع المجنون فهو بمثابة
 سجن ، إن أراد تصويره — ولا يمكنه أن يصور غيره — بهر أبصارنا
 كما يبرها الجنون نفسه تماماً ، لا كما يبرها هاملت ، (٢٧) .

لبس الشعر سمات وأهلام وأهموم يفتة

لقد كان الحلم — كالمجنون تماماً — موضع بحث العقول التي تشتغل
 بمولد الأعمال الفنية . ما القصد إذا بكلمة « حلم » ؟ . . . أولاً : الرؤيا
 التي يراها الإنسان أثناء النوم ليلاً ، ثم في أغلب الأحيان حلم نصف
 اليقظة ، والحلم التلقائي أو الناتج عن إثارة ما في النهار ، وحلم الهذيان ، وحلم
 الذنوة أو الحالة الصوفية ، وكذلك الأحلام التأملية التي جعلت منها
 الشهرة نصيباً للشعراء والشباب . ولا بد لنا هنا قبل كل شيء من أن نبقى
 على التمييز بين مختلف هذه الأنواع ؛ فهي تفيد في تحديد نصيب كل من
 الشعور والاشعور بأقل ما يمكن من عدم الدقة .

ولطالما أوضح الكثيرون التجانس بين الحلم والروح المتحولة
 غير أن هذه الملاحظة تصبح صحيحة بوجه خاص فيما يتعلق بالجيل الأول
 من الرومانتيكيين ، وبأكثرهم تفكيراً وميتافيزيقية ونقصد هنا
 نوافليس (٣٨) . والحلم في نظر مؤلف « تسبيحات الليل » — نوافليس —
 مثله مثل الموت وما يتصل به من غمرات : عبارة عن كشف وإلهام .

لأن ما نسميه حقيقة هو من قبيل الهم ، وكل ما نحن عليه حقا شي .
نجمه . ومن وجهة النظر هذه ، يصبح الحلم وسيلة لمعرفة المناطق الباطنة
فينا . . . وحتى أكثرنا فوضى ، يعتبر ظاهرة فريدة تفتح — دون أن
يستمد حله من السماء — شقا ثميناً في الستار الغامض الذي يسقط ، وهو
يضم ألف ثنية ، من أعماق نفوسنا ، (٣٩) .

ولكن في الوقت الذي نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياننا الباطن ،
يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم . ويعتقد نوباليس بصفته تلميذ فيخته
أن الطبيعة انعكاس «للأنا» ، وبهذا يصبح النفاذ إلى أعماق الأنا
نفاذاً كذلك إلى أعماق الطبيعة ، وإذا كنا نحلم بالترحال خلال العالم ،
ألا يعني هذا أن العالم موجود في أعماقنا ؟ لكننا نجمل أعماق نفوسنا
نحن . وكلما تقدمنا نحوها وجدنا الغموض يحيط بنا ، ومع هذا فالخلود
الذي يتصف به عالمنا ومستقبلنا قائم فينا ، وإلا لما كان له مكان ، (٤٠) هكذا يصبح
«الحلم ذا مغزى ونبوة» ، لأنه من عمل روح الطبيعة ، (٤١) ، وبفضله
يصل الشاعر إلى ما وراء الأشياء ، وإلى ما بعد وجوده الظاهري ، ليندمج
في الحقيقة العليا . «يرتبط المرنى بما هو غير مرنى» ، كما يرتبط المسموع
بما لا يمكن أن يسمع ، والملبوس بغير الملبوس ، بل ربما ما يكون موضع
التفكير بما لا يمكن أن يكون . الواقع أن عالم الأرواح مفتوح لنا
فعلا ، (٤٢) .

فالغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى ملكة اللازم ، إلى هذا الجزء
الموجود في كل مكان وفي اللامكان ، (٤٣) حيث يلحق نوباليس نهائياً
بخطيته التي اختفت ، ويستمتع بسعادة لا نهاية لها ، في وحدة تجمع الليل
والنهار ، والموت والحياة ، والشعور واللاشعور ، الروح والطبيعة . والآن
— هكذا يقول — : «أعرف متى يأتي الصباح الأخير ، ومتى يتوقف
الضوء عن طرد الليل والحب ... متى ينتهي النوم — وستكون هذه الحال
أبدية — من أن يصبح شيئاً آخر غير حلم وحيد لا ينضب» ، (٤٤) .

ويجوز اعتبار جيراردى نيرفال ، من نواح عدة ، نوفاليس فرنسا .
فالفكرة الرئيسية لدى كليهما واحدة ... ويرى نوفاليس أن الحلم حياة
أخرى . ويقول : لم أتمكن - دون أن أرتعد - من اختراق هذه الأبواب
العاجية . . . أو القرنية ، التي تفصلنا عن العالم غير المرئى . إن اللحظات
الأولى للنوم صورة للموت . وهناك خدر قائم يسيطر على تفكيرنا
ولا يمكن أن نحدد من خلاله تلك اللحظة الدقيقة التي تقوم فيها ، الأنا ،
بالاستمرار فى عمل الوجود بصورة أخرى . إنها موجة خفية تضىء شئنا
فشيئاً . . . وهاهى ذى الوجوه الشاحبة تخرج وتميز فى الظلال والظلام ،
لا حراك بها . . . ويلوح أنها كانت تقيم فى مقام الأبرياء الأولين ، لكن
هاهى ذى اللوحة تتخذ لها شكلاً حيث يظهر ضوء ساطع جديد ليدفع بهذه
الوجوه العجيبة ، ويفتح عالم الأرواح أمامنا ، (٤٥) .

مع هذا فأعمال جيراردى بما فيها من تقام وببلغة فى نفس الوقت تحمل علامة
مصيره الحزين ، وأثر حالته العصبية النفسية التى أدت به آخر الأمر إلى
الانتحار . وهذه الصورة الصادرة عن الحلم ، وتلك التى تنبع من حالة
الهديان تغزوه غزواً حقيقياً ، وهى إذ تفعل ذلك ، تحل محل الإدراك الطبيعى
للأمر ، بحيث « يتدفق الحلم فى الحياة الحقيقية » (٤٦) لدرجة تصبح فيها
الحقيقة حلماً ، ويصبح الحلم حقيقة . إنه يقول : « كان الفرق الوحيد عندى
بين اليقظة والنوم هو أنه خلال اليقظة يتغير شكل الأشياء كلها فى نظرى ،
وتتغير هيئة كل فرد يقترب منى ، ويصحب الأشياء الملموسة ظل يغير
شكلها ، وتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الألوان فتراودنى كسلسلة
دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها ، وينفصل الحلم الذى يحويها عن
العناصر الخارجية ، فى حين يستمر هذا الحلم ... » (٤٧) .

وتزداد هذه القدرة على الخلط بين عالمين منفصلين فى الواقع ، كلما
تكيف الأديب فى سهولة فريدة فى نوعها بشخصيات مختلفة ، وبعقد تلازم

روحه الغامضة، وأحياناً يدعو السأم أو الشعور بخطأ ارتكبه إلى تصور أشباح رهيبة، وأحياناً يفتنه الحنين إلى كمال أصيل فتولد عن حنينه هذا صور تخيلية رائعة وذكريات الطفولة ومناظر من عصور ذهبية. إذ أن الحلم عند نيرفال يفرق صاحبه في لجة من يتايغ ذاكرة البشرية، ومن هنا تأتي قيمة الشخصيات الأسطورية والمزينة التي تصبغ الصورة عنده، وهي صورة تتخذ لنفسها شكلاً من واقع مصير إنسان ما، ثم تنتقل إلى أشباهه جميعاً. والحلم عنده كنز من صور، يمسك بمفتاح ألفاظ، يتعين عليه أن يبتزعه: «لقد استخدمت - هكذا يقول - جميع قوى الإرادة عندي لكي أفض ذلك إلى مجال سر غامض سبق أن كشفت عنه بأن رفعت بعض الحجاب عنه. وبهذه الفكرة التي خلقتها لنفسى عن الأحلام كى أفتح طريق الاتصال بعالم الأرواح... كان الأمل يراودنى... وما زال يراودنى (٤٨)».

مع هذا فالأحلام تدعو علماء النفس وأطباء العقول ورجال الأدب وتثير اهتمامهم، ويؤكد لنا «مين دى بيران» في عام ١٨٠٧ أن هناك تقابلاً بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية، ويثبت وجود «ومضات برىق فكرى وعقلى، وسط خليط من صور ليلية تعد الخواطر أو تبرر قيام خواج» (٤٩). وطبق «مورودى تور» بعد هذا بأربعين عاماً الأحلام التي تنتج عن تعاطى المخدرات على مرضاه وأصدقائه. واهتم عدد من الأدباء والفنانين، كان منهم جوتيه وفينى، ونوديه وجرافيل ونيرفال نفسه بهذه البحوث، معتقدين أن فى استطاعتهم بهذه الوسيلة تنمية الوعى لديهم، ونظموا سهرات ليلية أسموها «الفانتازيا» أو «المهاجر»، كانوا يأكلون خلالها معاً حلوى معجونة بالحشيش.

ويحكى تيوفيل جوتييه لإحدى هذه التجارب. وكان المعتقد أن فى الإمكان الدخول تحت تأثير المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية، وتقدم أشد الإدراكات حيوية، وأكثر الخيالات عجباً وأكبر الموجبات غرابة..

نحو سريرة استولت عليها المدهشة، لتولد أشكالا خارقة للعادة، ثم تحوّلها. وكانت هناك أحجار كريمة من الألوان جميعا، نساب وتهار على التوالي، وفي جو كله ومضات أضواء تختلط، كانت الملايين من فراشات تطير في تزامم مستمر، ترفرف بأجنحتها في همس هو أشبه بهمس المراوح. وكانت هناك أزهار ضخمة ذات تيجان من البلور، وزنايق ذهبية وفضية، تصعد وتفتح من حولي. وينمحي الزمان والمكان. وفي حسابي أن هذه الحال قد دامت ما يقرب من ثلاثمائة عام... وما إن انتهت هذه التوبة حتى لاحظت أنها لم تدم أكثر من ربع ساعة، ويذوب الشعور بالوجود الشخصي في شعور بالارتياح وبسعادة وبهجة، ويجري امتصاص «الآنا» في صور حورية أخاذة يتأملها. ولم يحدث أبدا أن غمرتني غبطة كهذه بصعودها... وكنت ذائبا في الموجة... غائبا عن نفسي... كنت كقطعة من إسفنج وسط البحر»... (٥٠).

ويحاول «ادجار» - تحت سموات أخرى - أن يضم هو أيضاً الحلم إلى الشعر. لكنه لم يلجأ إلى «الجنان الصناعية» التي لم تكن إلا ذات فائدة ضئيلة للأدب، ونخشى أن نقول هذا قولاً عابراً. وهو يقترح استعادة حالات الهذيان الاستهوائية، أو رؤية نصف السبات (٥١) وثنييتها بحيث يجمع حالتى اليقظة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة. وسوف زى في سهولة تامة ما يقرب وما يميز جهوده عن جهود من سبق ذكرهم. مع هذا يجب أن نلاحظ أن الظاهرة التي وصفناها موجودة لدى هذا التأثر، مدمن الخمر المريض نفسياً (٥٢) خلال لحظات الهدوء والصحة التامة.

«هناك نوع من النزوات - الخواطر - ذو حلاوة ولذة، يقوم في النفس في لحظات الهدوء المطلق، عند ما تكون الصحة الجسدية والروحية قد وصلت إلى كمالها، وفقط عند نقطة من الزمن تختلط فيها حدود عالم اليقظة وحدود الأحلام وأنا لا أدرك هذه النزوات إلا عندما أكون

على وشك النوم تماماً . . . حيث أتأمل هذه الرؤيا برعب يخفف من نشوتي ، وعن طريق إيماني بأنها طبيعة تتعدى حدود الطبيعة البشرية ، وبأنها نظرة لمقاة على عالم الأرواح . إني أصل إلى هذه النتيجة بأن أتدرف في سرور بالغ صفة الأصالة المطلقة عندى ، لأنه مامن شئ . في هذه المشاعر النفسية يذكرنى بالمشاعر العادية ، كما لو كانت الحواس الخمس لدى قد اختفت وحلت آلاف من الحواس سامية محلها .

إن الرصف والتفسير هنا يطابقان بشكل شامل تقريبي نظريتهما عند نوافليس ونيرفال وجوتيه ، ومع هذا نجد أن ممارسة هذه الظواهر الشاذة دائمة ولصالح الشعر أكثر أصالة . . . ويقول بو : « كنت أعتقد أن فى استطاعى تجسيد هذه النزوات العابرة . وقد سمحت لى المحاولات التى بذلتها لهذا الغرض أن أخلق الحالة التى أستطيع فيها إدراكها ، أى إنى أستطيع الآن - فيما عدا إن كنت مريضا - أن أثق فى حدوث هذه الحالة . . . بل أشعر بالقدرة على إرغامها على المحي . . . ثم توصلت بعد ذلك إلى منع اختفاء نقطة الانتقال من النوم إلى اليقظة ، أقول منع اختفاء هذه النقطة إراديا بفعل السبات . ولا يعنى هذا أنى قادر على إطالة النشوة عندى لكنى أستطيع الدود إلى اليقظة وتثبيت حالة الرؤيا إن هى غادرتنى . . . تثبيت الرؤيا نفسها فى إطار الذاكرة بحيث أستعيد لها أمام بصرى وإخضاعها للتحليل فى فترة زمنية قصيرة . ويمكن التأكد من أن سرد الرؤى - حتى ولو كان غير كامل - يدفع الفهم العالمى للإنسانية إلى القفز عالياً عن طريق الأشياء الموصوفة ، وعن طريق الأفكار التى قد توحى بها » (٥٢) .

وبحسب فاليرى بقوة - ولا نجمل هذا - على القمة الكبرى التى تعطى هكذا للأحلام ، ويعتبر هذا الاحتجاج نقطة رئيسية كبرى فى علم الجمال عنده . حيث يقول : « لا بد أن نتجنب دائماً هذا الخطأ الحديث الشائع الذى

يخطط الحلم بالشعر، (٥٣)، وهو يضع النشوة الآتية من اللاشعور موضع العكس من ضرورة سيطرة الشعور على كل شيء، وكل ما لا يدخل في إطار المران الطليق للفكر الواضح المتميز يصبح موضع تشكك وشك، في كل ما يقال حول الكشف عما وراء الطبيعة.

لهذا نجد هاجم الحالم الذي ألف «المارجيناليا» «بو» رغم إعجاب بودلير وأستاذه «أستاذ فاليري» لادجار بو. ويوضح لنا فاليري أن الأهمية التي يولها البعض للأحلام إنما هي نتيجة لتوهم رجعي؛ حيث يقول: «إن اليقظة تعطى الأحلام شهرة لا تستحقها» (٥٤) وليس لرؤيا السبات أو نصف السبات علاقة ما بالقوة الحقيقية للروح، وليست أغرب الأحلام وأجملها وأكثرها جرأة، أحلام أعرق الرجال وأكثرهم خيالا ومخاطرة (بل على العكس نلاحظ أن الجناء وعديمي القدرة هم الذين يحدون في انتصارات الحلم صدى لضعفهم «فن يسرق نهاراً يسلك سلوك العقلاء ليلاً».

والمهم أن ضعف الفكر الذي يتصف به الحلم والخيال لا يتفق أصلاً وعملية الإبداع، وكما يمكن أن يقول «بيرجانيه» فإن تأليف مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية أو رسم أو تصوير شيء، كل هذا من قبيل القيام بأعمال، وبأعمال ذات ضغط مرتفع تتطلب الحد الأقصى من الطاقة ووضوح الفكر. نتيجة لهذا يصبح الشرط الحقيقي لشاعر حقيقي ما يتميز عنده من حالة الحلم. وحتى الذي يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقطاً لأقصى حدود اليقظة.. وإن شئت أن تقلد تماماً غرائب الذات وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذي هو أنت، فلا تفخر بأنك تنجح في هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدوده على الانتباه... والقول بالدقة وبالأسلوب هو القول بما يناقض الحلم...

وما كان اتزاع شيء من الرهافة أو الوضوح أو الديمومة من أياب الأمور الفكرية لعبة يمارسها إنسان لا عمل له... وإذا كانت الفريسة

التي تنابعها قلقه هاربة احتاج الأمر إلى حضور ذهن وإرادة تجعلها دائماً حاضرة ، في وضعها الذي تحاول فيه الهروب دائماً ، (٥٥) .

لكن ، مهما تكن السلطة التي يتمتع بها فاليري ، ومهما تكن صحة ملاحظاته ، فإن استيعاده للحلم يتصف بالمبالغة . ونحن نعتقد أنه يحسن التمييز . فإذا كان العمل الفني — وهذا مؤكد — يرتوى من الطبقات الخفية لشخصية الفنان ، بل ومن التيارات الغامضة التي تمتد فيها جذور حياة الجنس وحياة الطبيعة ، ومن الممكن أن يكون لكل من الحلم والخيال ، بل ومن الضروري أن يكون لها دور يلعبانه في مذهبه ، وهما يثبتان رابطة لاغنى عنها بين الأنا السطحية ، والأنا العميقة ، بين الشعور واللاشعور . والإنسان الذي لا يحلم يقطع الحيط الذي يربطه بعالم الطفولة ، عالم المعجائب والغريزة والقوى السكونية ، والحلم ، سواء أكان ليلياً أم حلم يقظة يفرقه من جديد في العاطفية الأولى ، ويفتح له كنز الذاكرة الفردية والجماعية ، ويبعد تكوين ارتباطه بالكون . والحلم يعد في نفس الفنان شيئاً لا يعرفه الفنان نفسه ، وبفضله تستطيع القصيدة اكتمال مغزاها الدقيق . وبفضله أيضاً يكون هذا المغزى دائماً فيما وراء نصها هي ، (٥٦) بحيث يهتزاز آوازها تصدر عنه نفثات لا نهاية لها .

بهذا المعنى تكون الحالة الشاعرية حالة حلم . . . كان لافونتين يقول : « باله من كسل خصب ١١ » ، إن نفس الشيء يقال هنا عن الفنان وعن العالم سواء بسواء . وما أعظم الاكتشافات لإثمرة الحرية ، وثمرة نوع من تشرد الفكر . إن رجل العلم لا يخترع إلا القليل ، لأنه يتعجل تبجيلاً كبيراً في الحصول على النتائج ، ولأنه يشغل باله كثيراً ليصبح عمله منتجاً فعالاً . لهذا كان حاملو العلوم رجالاً عمليين بطاريقتهم يظهرون بظهور التائه في وسط نظرياته ، ولو أتت روح كلها قفعية لحسب لتسيطر عليهم وحدها لنضرب معينهم بسرعة ، (٥٧) . ونفس الشيء يقال عن الوحي الفني ، فهو سرعان

ما يخفى إن هو توقف عن الفوص في مياه الحلم والخيال نتيجة خطأ يقع فيه الإنسان ، وهو خطأ التفكير العلمى البحت .

وعلى كل ، فأعمال فاليرى تشهد ضد مذهبه هذا . أليست قصيدة الإلهة بارك الصغرى ، التى تضع أمامنا مشكلة ازدواج الشخصية ، وصفاً كاملاً لسلسلة من أحلام نصف شعورية ، نصف إرادية ؟ أكان من الجائز أن يصبح فاليرى هو الشاعر الكبير الذى نعرفه لو أنه لم يخضع فى كتاباته لحس ينبع من الأعماق ، ولو أن الأفكار غير الملوسة لديه لم تكن قد خضعت بفعل إدراكات حادة واستعارات حية ، ورموز تعود بنا إلى العصور القديمة ؟ ألا يعترف بنفسه أن العقل والإرادة لا يكفيان ، بل إن القصيدة تحتاج إلى « شىء ما من سذاجة أصلية ، وقوة عارمة ، ونوع من خيال ذى رشاقة يحب القارىء أن يجده فى الشعر » ؟

أتحدث الآن - لا عن المذهب - بل عن التنفيذ ؟ إن كان الأمر كذلك ، فإن رأى فاليرى صحيح لا نقاش فيه . إن المبدع لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينصرف إلى الأحلام لحظة العمل . ولا شك أن كثيرين من الكتاب والشعراء يؤدون فريضة التبجيل للأحلام حين يجدون لفظة أصيلة . فهاك جوتة يحدثنا عن الأحلام التى ظهرت له فيها : « مجموعات جديدة أو حطام مجموعات » وهاك فاجنر يشهد أن « مقدمة ذهب الراين » كانت هدية قدمها له نصف السبات ، وستيفنسن يقول بأنه وجد موضوع قصصه الجديد فى الأحلام . . . لكن هذه الأعمال لم تكن أعمالاً مكتملة ، بل هى مشروعات ومسودات بعيدة . وذاك حالات أخرى تبعث على القلق أكثر من هذه : فإدجار بو يصرح أنه رأى نفسه فى هذه الثوانى القصيرة التى كان يحاول فيها جامداً أن يقف على الخط القائم بين البقطة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يجهلها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزناً . ويبلغنا ريتون أن قصيدة « عبادة الشمس » قد أملاها عليه كلها اللاشعور فى لحظة كان يكافح فيها ضد النوم .

لا بد أن تقرر أولاً أن مثل هذه الأعمال — إن لوحظت — تحدث قبل بدء النوم ، أى قبل توقف النشاط الشعورى والإرادى تماماً . أضف إلى هذا أن تلك الصفحات التى يقرأها الشاعر لنفسه ، أو تلك الآيات التى ينشدها لنفسه لا يمكن أن تشكل عملاً إلا إذا تمت كتابتها — ففى كل عشر محاولات يمسك فيها الأديب بالقلم ليكتب وليثبت ما قرأه ، هناك تسع يصاب فيها بحالة من الإغماء . أما المحاولة الباقية ففى عمل تحضيرى قوى لا يؤدى خلال النهار إلى نتيجة عادية ، لكنه يجد فى الهروب فى الحلم مكافأة لجهده . بهذا يصبح تكوين قصيدة ما فى سرعة فائقة — إن نحن نظرنا إليه من هذه الزاوية — أمراً غير مفهوم ... والعقل يستعيد ما يكتفى من القوة لتنفيذ ما كان يحمله فى طياته ووصل إلى درجة النضج ، مستعيناً فى هذا بالراحة والهوى الناجمين عن انتظار النوم . هذا التفسير التقريبى هو الذى قدمه لنا « مين دى بيران » (٥٨) ، وهو يقول إن الفرد يترك ما يكتفى من الانبعاث والقوة العقلية قبل النوم ، ليتسرب بما يشبه المصفاة ، وبحيث تنفجر الفريضة العليا الآتية من البحار الداخلية كأن تنفجر فقاعة من الهواء ، أو تنضج كما تنضج زهرة تأخر تفتحها تحت سماء النوم المنخفضة .

« ما كان انفن أحلاماً . . . بل إنه امتلاك للأحلام » . هكذا يقول مالرو (٥٩) : إن كل ما نعرفه عن كبار مكتشفى الأحلام ، الذين كانوا فى نفس الوقت فنانين حقاً ، يتفق ليبرر هذه الجملة . إذ أنه يحتفظ إلى النهاية تقريباً بقوة استدعاء الرؤيا حسب رغبته ؛ إنه حليف اللا شعور باعتباره المصدر الوحيد للوحى ، ولهذا نجده ينحت ويصور بقوة عقلية تتضمن فى ذاتها الشعور . والأحلام المرسومة التى يقدمها جراتيل لا تخضع أكثر من غيرها للتحليل والرقابة ، والأخيلة الهائلة الفريضة التى يلدها ذهنه لا تفقد عن تنصدي لها بالقدرة أمرار الحقيقة .

والشعراء والكتاب الذين ذكرناهم لا يفقدونها كذلك ، فعند ادجاربو

لا يوجد ما يدل على إمكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليفرق في اللاشعور . بل يوجد ما يدل على أن الهدف الذى يرمى إليه الجهد هو توسيع شقة الشعور على الأحلام نفسها ... وحتى نيرفال نفسه، يرى ضرورة توجيه حله الأبدى بدلا من تلقيه أو استقباله . (٦٠) ، ووجه الصور التى تفرقه أولا موجة يحاول السيطرة عليها ، وما الجزء الثانى من « اوريليا » إلا تصوير للكفاح البطول لهذا الشعور ، بقصد الاستيلاء على ما يهدد بالاستيلاء عليه ليحل غزو الحلم محل استبداده . والمثل الأعلى عند نيرفالس كذلك لا ينحصر فى القضاء على الشعور فى الأحلام ، بل إنه ينحصر فى الجمع بين الشعور واللاشعور وبين الحلم واليقظة ، هذا التجميع الذى يعنى عمل العبرى ، والذى سوف يحل يوما جميع أنواع التناقض فىنا . لا ينبغي إذًا أن تترك أنفسنا للاكتشافات الغامضة ، بل يحذر بنا أن نسيطر عليها ، وكل ما كان غير إرادى يجب أن يتحول إلى الإرادة ويخضع لها ، (٦١) والكلمة الأخيرة ترجع قطعا إليها .. هذه الإرادة وإلى الشعور ... « وقد صنع الحلم والخيال من أجل النسيان ، ولا ينبغي التوقف عندهما ، كما لا ينبغي من باب أولى تخليدهما ... وربما كانت نشوة الخواص جزءا من الحب ، كما أن النوم جزء من الحياة ، ومن المؤكد أنه ليس بأنبل الأجزاء .. والرجل التوى هو الذى يفضل اليقظة على النوم دائما » (٦٢) .

وقد سأل « بريردى بوامون » صديقه فبنى (٦٣) عن هذا ، فيزئبنى بين خيال أحلام الضعفاء ، وما هو إلا اجترار جاف ؛ وخيال الأقوياء الخصب ، وهو تأمل يأتى لخدمة العقل والشعور ... وقد ترك لنا بالزاك عن هؤلاء الحالمين الضعفاء فى قصة « ابنة العم بيت » ، صورة أخاذة ؛ ففى شخصية فنسلاس شتاينبوك الشاب الذى لديه استعداد طبيعى لفن النحت ... وقد صور بالزاك وقد ضغط عليه الفقر وطاردته سيدة تعطف عليه فاضطر إلى تنفيذ بعض التماثيل الجميلة .. وما هى ذى السعادة وما هو ذا الحب

يعيدانه إلى طبيعته الحاملة ... وهامى كما تتأرجح في خياله مشروعات خلابة وتتزاحم لديه الأفكار الأصلية ، ويردد مواهبه في أحاديثه الجذابة ... ولكن لا ينفذ شيئا . ذلك أنه بين المذهب والتنفيذ هوة كبيرة ، هو التفكير والحلم والاستعداد لأعمال فنية جميلة عبارة عن انشغال حلو .. وما هذا الانشغال إلا تدخين غليون يسيل له اللعاب ، والعيش عيشة تشبه عيشة سيدة القصور التي تنصرف إلى نزواتها تحسب ... أما الإنتاج وأما الوضع ... وأما تربية الطفل (العمل الفني) تربية جادة ، وإرقاده وقد أشبعه اللبن كل مساء ، وطبع قلبه على جبينه كل صباح بقلب الأم الذي لا ينضب الحب منه ، وإلباسه ملابس جديدة مائة مرة ... وخلق عمل خالد حتى يتحدث إلى كل نظرة توجه إليه ، وإلى كل العقول وإلى كل القلوب ... فهذا هو التنفيذ ، وهذا هو العمل ، (٦٤) .

التحليل النفسى للعمل الفني

أمكننا إلى الآن أن نثبت أن التقارب بين العمل الفني والأحلام ليس بوليد الأمس . وترجع أهمية ما قدمه لافرويد إلى أنه برهن على أن العملية الأساسية هي هي بعينها في هذه الحالة أو تلك . هذه العملية هي تحرير الغريزة لا شعوريا بواسطة الرمز ، وكان هذا بمثابة فتح طريق جديد ، خصب لأقصى حدود الخصوبة ، للنقد الفني والأدبي حيث طبق طرق التحليل النفسى الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى ، الأمر الذي أدى فيما بعد إلى تجديد العوامل اللاشعورية التي تتحكم في الإبداع . وسوف نستعرض هنا بعض هذه العوامل ، ثم نبحث إلى أى مدى يمكن أن تكون لها قيمة في الشرح والتفسير .

يتولد العمل الفني أحيانا من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضيقه ، كما يحاول

الجسد اسليم النخلص من جرثومة ضارة . هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن « المأساة ، المسرحية تمارس لدى المنفرج » تطهيراً للأهواء والشهوات . . . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث « إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العلية التي كانت قد تراكت لأقصى الحدود لئيهما على اتجاهات معينة ، نتيجة لكتبها ولاستحالة النخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً » (٦٥) .

ولكن تقتصر في هذه اللحظة على عملية الإبداع . يحدث أنها تلعب حقاً دور العلاج الحقيقي .. ولعل أشهر مثل للشفاء بطريق الفن كان مثل جوته ، فقد هام جوته حبا — كما نعلم — بشارلوت بوف ، خطيبة كستنز ، وسيطرت عليه فكرة الانتحار للتخلص من حب لا يخرج منه ... وكتب له كستنز خطاباً يردد له فيه قصة انتحار شاب يئس من الحب وأثر هذا الخطاب فيه تأثيراً عميقاً ، وكان أن تبلورت كل الذكريات الشخصية حول هذه المجازفة المؤلمة ، وكان أن كتب فيرتر . وبعد ثمانية عشر شهراً تمكن الشاعر جوته من نحو خيبة أمل غرام جديد ، وكان أن كتب القصة في ثلاثة أسابيع ... وما كان بعد هذا منه إلا أن شعر بنفسه « وكما لو كان قد قدم اعترافات غرام عامة ، كان سعيداً طليقاً . . . يتمتع بحق العيش عيشة جديدة » (٦٦) .

وقد ألف بيير لوتي « صياد ايسلندا » ليجد مخرجاً هو الآخر من هوى عاطفي بائس ، لكن في الوقت الذي وجد فيه جوته عزاء في الموت في شخص فيرتر ، يهدى لوتي من آلامه بأن يترك غريمه فريسة للموت . وكان لوتي قد هام حبا بفتاة من مقاطعة بريتانيا ، فضلت عليه « رجلاً من ايسلندا » ، فكان ألمه مضاعفاً ، دام سنوات . وكان أن كتب كتابه هذا في حالة من الحماسة تقرب من حالة الارتجاف الهذيانى ... ويتزوج البحار

الفئة البريتانية ، لكنه يرحل من جديد في رحلة صيد بعد زواجه بثمانية أيام ، ولم يعد أبداً . . وبهذا كان يتعين على الرجل الذي حصل على المرأة التي يحبها لو أن يموت ، (٦٧) .

وحين تنعكس عقد اللا شعور في العمل الفني ، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً . . . فالفنان يعبر - دون علمه - عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هي . وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضيء لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي ، وتصبح اللوحة أو القصيدة في نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة . وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين .

ولقد سبق لنا أن ذكرنا (٦٨) أن أقل الأمور صحة في نظر التحليل النفسي محاولة تحليل الأموات ، بل والغائبين . رغم هذا يمكن أن نقول إنها طريقة مشروعة ، وتتلخص في استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما ، أي ما اصطلاح على تسميته ، لازمات الخيال ، (٦٩) دون النظر إلى ما قد يدخل عرضاً ومصادفة في العمل الفني . والإلحاح في تكرار نفس الدوافع سواء أكانت هذه أشخاصاً أو أشكالا أو ألوانا متناسقة بشكل ما ، هذا الإلحاح يعني أن الفنان يفضل هذه الدوافع والعناصر على غيرها . ويحدث تقابل بين هذا التكرار والأسلوب الخاص في الحساسية أو في الفكرة . وبين رغبة ذاتية لا شعورية في التعبير عنها ، الأمر الذي يخرج ، بالازمات الخيالية ، مخزجا يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما .

مثال هذا ما صوره جيروم بوش من رموز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دنيئة استعارها أصلا من عصور سابقة ، لكنها تفسر وجود نوع من اللا شعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلزمه شخصيا

من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها ، بل ولعناصر خفية لا يعرفها . وليس بمعجب هنا في أن شرح هذه العناصر بين لنا غرابة هذه العقد ، ولو أن الشرح لا ينطوى إلا على أكبر قدر من البراءة .

هذا وبلاحظ أن الموضوعات التي يختارها بوش تميل أساسا إلى تفضيل الإغراء الخبيث . . فهو يتخذ مثلاً تحيزاً فريداً في نوعه إلى الخبيث من المبول . مثال هذا ما نراه في لوحة « حساب الآخرة » ، حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، ومثال ذلك أيضاً لوحة « الجنة » ، وهي في فنه مكان بعيد المنال ، عسير الوصول إليه . أما « حديقة الملذات » — وكما هي دينوية — فعبارة عن صيحة من القلب . أضف إلى هذا تلك اللذة الزرية التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية ، وقد احاطت به وحوش ضارية . أليس في هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة ، وضمير مثقل بالخطيئة ؟ ... أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والانجيلية ؟ . .

وقد أورد « جوياء » بحق أيضاً ما يفيد بأنه ، إذا كان عمله الفني يروج بالدماء والمذابح ، فذلك لأنه ينتمى إلى بلاد مصارعة الثيران ، وإلى أنه عرف أهوال الحرب . لكن لماذا كان وحده المصور الإسباني في عصره الذي انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة ؟ ولم نرى في أكثر مؤلفاته خيالا هذا القدر من النساء اللاتي يشهن ، والعاريات يذبجن رجال متوحشون ؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة ؟ ولم هذه الوحوش التي تلتهم ، وهذا التفضيل للإله « زحل » ، وهو رب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير ؟ وهذا الخلط الحيواني بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية ؟ إن عقدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح ، (٧٠) .

ولا يقل عن هذا الشعور بالخطيئة في قصص دوستوفسكي . إنه ينشئ لها جوا ثقيلا يكاد يكتفى للتنفس ، ويمنح شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التي تفر من المطاردة ، ويدفعها إلى التساؤل دائما ، وإلى اتهام نفسها بشيء ما ، وإلى البحث عن الخنوع والتفكير . وتتشكل نواة هذه العقدة أساسا من مطاردة الجريمة ، وبوجه خاص جريمة قتل الأب . وتظهر هذه خاصة في قصة « الإخوة كارامازوف » ، حيث ينسب أحد الشخصيات لنفسه جريمة قتل أبيه ، التي طالما تمنّاها ورغبها . وتجسد نفس الشعور الدائم بالخطيئة حيال الأب في لوحات عديدة من عمل فان جوخ ، وهذا الشعور هو الذي يؤدي إلى انحناء الأشجار ، وإلى هبوط أسطح المنازل ، وهو الذي يفرض على الفنان سرعة تكوين اللوحة ، وطيّان الفنان المراجعة (٧١) .

ما الحلم إذن إن لم يكن في كثير من الحالات نوعا يتفرع من الحقيقة ؟ يرى نيتشه : « أن أغلب الفرائز ، وبخاصة تلك التي نسميها غرائز أخلاقية تكسني بالقليل . فإذا سمح لي أن أقترح هذا فإن لأحلامنا قيمة التعويض بدرجة معينة عن عدم وجود الغذاء خلال النهار » (٧٢) . ولا يحفل أحد الأهمية التي أعطاها التحليل النفسي لهذا الاقتراح ألا يمكن أن يكون الفن هو الآخر تعويضا ؟ ألا يجوز أن يطلب إليه الفنان تعويضا عما لم يصل إليه في الحياة ؟ بل وأصح من هذا ، أليست الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المنظر الذي يكتبه قصصى شيئا يحل محل العمل الذي يستحيل عليه القيام به ، وكما قال بودوان : « العمل العائد » ؟ .

لعل حياة تولوز لوتريك تعطينا لهذا صورة واضحة . فالمعروف عنه ، وهو آخر أبناء جنس من الصيادين والفرسان ، أنه فقد ساقه حينما بلغ الخامسة عشرة من عمره ، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزما مضحكا غير قادر على ممارسة الرياضة التي تتطلبها وراثته وطبيعته . وها هو ذا نصف

كسبح لا يحلم في تصويره إلا بالسيقان . . السيقان التي يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبي الخيل والراقصات والبهوانات وراكبي الدراجات ، وكلها تزدهم بها لوحاته . أليست هذه أيضاً حالة ماري بلانشار ، الكسيحة الحدياء المحرومة من اللذات الطبيعية للمرأة ، والتي تعوض عن حالتها هذه بأن ترسم في لوحاتها كل ما تنصف به الأمومة من خصب . . (٧٢) ؟

المؤكد أن التحليل النفسي يقوم بعمل طيب . لكن لابد أن نخدر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية في الإبداع يكفي لإظهار السر الدفين . لم يوجد بين جميع الساديين الماسوكيين سوى « جوبا » واحد . وبين كل هذه النفوس المليئة بالكآبة لم يوجد سوى دوستوفيسكي واحد ، وبين كل المشوهين سوى لوتريك واحد ؟ إن طريقة التعليل بالسبب تكفي هنا أيضاً لشرح كل شيء . عدا المهم . « من الممكن ولا شك إرجاع ظروف الإبداع الفني ، موضوعه وطريقة تنفيذه ، إلى العلاقات الشخصية بين الشاعر وأقاربه ، لكن لن يؤدي هذا إلى شيء يفيد في فهم فنه ، لأن من الممكن اتباع نفس التعليل في حالات أخرى كثيرة ، وبخاصة في حالات القلق المرضى . لأننا إذا شرحنا العمل الفني كما نشرح الحالة العصبية النفسية ، فإما أن يكون العمل الفني حالة عصبية نفسية . أو تكون الحالة العصبية النفسية ^{هذا الكتاب} عملاً فنياً » (٧٤) .

ملك الأستاذ الدكتور

رمزي زكي بطرس

لا يعني هذا أن في الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسي . فتناجح هذا العلم تبين لنا إلى أي مدى ترتبط عبقرية الفنان ارتباطاً وثيقاً بمحاولات حياته الخاصة ، وتضيء في نفس الوقت نواحي كثيرة من عمله . غير أنه لا يجدر أن نبالغ في تقدير هذه النواحي ، فنحن نستطيع فهم خواص معينة للنبات إن نحن عرفنا خواص البيئة التي نبت فيها ، لكن لا نستطيع أحد الادعاء بمعرفة ما هو أساسي في هذا النبات ، فليس النبات فحسب نتاجا

للأرض ، بل هو كذلك عملية نمو حية مغلقة لا علاقة لأساسها بطبيعة الأرض ، وهنا يجب اعتبار العمل الفني كإنشاء إبداعي يستخدم الظروف القائمة أصلاً في حرية حيث يستند معناه وطريقته الخاصة إلى ذاته ، لا إلى الظروف القائمة فعلاً (٧٥) .

وإذا كان انعكاس العقد والعمليات اللاشعورية الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية ، فإن مولد العمل الفني لا يفسر إلا ثانوياً في ضوء التحليل النفسي ، ولقد اعترف فرويد نفسه بهذا ، حيث قال : « حيث إن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً برفع العمل إلى مرتبة السمو ، فإن علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا ، في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال » (٧٦) ، « وفي تقديم لكتاب عن أعمال ادجار بو ، استوحى صاحبه فكرته من نظرية فرويد ، ونجدّه يعترف بأن مثل هذه البحوث لا تدعى إمكان شرح عبقرية المبدعين ، لكننا بين العوامل التي أضفت عليها اليقظة ، ونوع المادة التي فرضها عليها المصير » (٧٧) ، « وإن نحن صرفنا النظر حتى عن تحديد عدم قدرية هذا المصير وعن أن هذه المادة تأتي أصلاً من القوة الإبداعية للعقل ، فإن هذا ما تؤمن به نحن .

إن تلاميذ فرويد ، وبا للأسف ، فرويد نفسه ، لم يعملوا دائماً بهذا الحذر ، فهم لا يريدون في جميع الحالات إلا دراسة بعض المرضى ، وهم في حالة الإبداع الفني لا يدرسون إلا العناصر المنطوية على المرض سواء كانت حقيقية أو مفترضة ، ويرجع هذا إلى ما يجب تسميته فعلاً التشوه المبنى عندهم ، « فإن نحن تخطينا الحدود ولو بدرجة صغيرة جداً ، لأصبح الأمر بحثاً غير مناسب ، وهبوطاً مفاجئاً للذوق السليم ، يخفى تحت ستار العلم . ويتحول الاهتمام دون أن نشعر من العمل الفني لتتوه في خلط لا يخرج له من السابقات السيكولوجية . وبصبح الشاعر بمثابة حالة علاجية

(إكلينكية) ومثلاً يحمل رقماً معدداً في مجال المرض النفسى الجنىسى .. لهذا كانت كل هذه الشروح باعثة على ملل مدهل .. لدرجة نعتقد معها أننا نحضر استشارة طبية « (٧٨) » .

ونتيجة لهذا ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والقيمة الجمالية والروحية لعمل فنى ما فى طى الخفا .. ولناخذ مثلاً لهذا مقطوعة من الشاعر ماللارميه « وسوف يحاول التفسير التقليدى ، السيكولوجى الأدبى تحديد صفة الروح ودرجة البراءة التى تنبئ عن استدعاء صور الرموز استدعاء عاجلاً ، الصور التى تمثل الملائكة والرياش البيضاء .. » وسوف توجهنا بمجموعة الرموز هذه من المحسوس إلى مافى صميم نفس الشاعر ، وبما يقبل التعبير إلى ما لا يقبله « فى عالم من النقاء الشفافية يسير فيه كل شيء سهلاً برئنا بلا خطأ ، والمغزى كما نراه هكذا هو رسالة ما للارميه فى الحياة .. » وهنا يأتى المحلل النفسى : « ولا يصبح غموض القصيدة بالنسبة له إلا نتيجة « لرموز يأتى بها الاشعور » ، وبدلاً من اتباع الحركة الصاعدة من الرمز إلى الشعور الشعارى والدينى ، نجده يتخذ سبيل الحركة الهابطة من الرمز إلى الغريزة المتسامية وتفسر دورة الاستعارات اللازمة له والتى تدور حول الجنة الضائعة بالحنان إلى الطفولة وإلى ثدى الأم » (٧٩) .

وتعارض الطريقتان تعارضاً جذرياً ، فالأولى تستخلص من النص فائضاً يستكمل ما أراداه ما للارميه ، والثانية تستخلص معنى أقل قيمة لا يتضمن شيئاً من شعر ما للارميه وفكره . وما هذا الخطأ إلا نتيجة اعتبار الشعراء مرضى عصبيين ، حيث نهمل الحياة حين نريد تعليل الظواهر الحيوية بعملية سيكولوجية كيميوية ، ذلك أننا تتجاهل بنفس الطريقة طبيعة العمل الفنى لأننا نهبط به إلى مستوى الحالة النفسية المنخفضة ، أو إلى الطفل المريض بعد فصلها أو إرجاعها إلى الوراثة . والمذهب الذى يشد الناحية الفنية فى التحليل النفسى شداً هزيباً ، غالباً ما يكون ذا وحى مادى ، وغالباً ما يحرم نفسه لدرجة كبيرة من فهم ما تنطوى عليه الأعمال الروحية الفنية .

الابداعية والحياة الجنسية

قابلتنا عرضاً كلمة «النسائي» أو الإعلاء، ويجدر بنا أن نقف عندها قليلاً، لأنها توسع بحثنا هذا توسيعاً كبيراً، فهي تضطرنا، لا إلى البحث في وسائل الإبداع الفني وسبله فحسب، بل كذلك إلى البحث في الموهبة الإبداعية ذاتها. ونحن هنا نتساءل: ألا يمكن أن تكون هذه الموهبة نوعاً من التحويل أو تعبيراً خفياً عن الغريزة الجنسية؟

إن من شأن الكبت الذي تمارسه رقابة الضمير على اللاشعور أن يدفع بالنشاط الغريزي إلى السير قدماً، كما رأينا، ليتخذ صورة في الأحلام. ويستطيع هذا النشاط الغريزي — كما يقول فرويد — إن يصح هذا التعبير «أن يهرب» من أعلى، ليتحول إلى نشاط مرتفع يعبر عن نفسه تمثيلاً في العلم والدين والأخلاق، وبوجه خاص، في الفن. هذا الهروب هو ما يطلق عليه فرويد تعبيراً إعلاء أو رفع. ومادامت الغريزة التي نتحدث عنها هي شهوة جنسية قبل أن تكون شيئاً آخر — هكذا يرى فرويد أيضاً — فإن الفن يصبح «إعلاء» للشهوة الجنسية للوصول بها إلى درجة السمو. وهكذا فإن «الإثارات» (الجنسية) المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية يجد لنفسها تحولا واستخداماً في مجالات أخرى، حيث تضيء عليها الاستعدادات الخطيرة في بادية الأمر زيادة لها قيمتها، وتضيء على الفرد قدرات ونشاطات روحية، فتصبح هذه الإثارات المفرطة مصدراً من مصادر الإنتاج الفني» (٨٠)

مصدر واحد فحسب. لقد كان تفكير فرويد حول هذه النقطة غامضاً، فهو يقول أحياناً بأن الميول الإبداعية الصحيحة لا تقيد إلا في حدوث «تدعيم جنسي» (٨١) ثم يقول في مجال آخر — على العكس من ذلك — إن الحياة الجنسية لا تلعب دوراً تكميلاً فحسب، بل إن هناك كذلك

إحلالاً لهدف غير جنسى محل هدف جنسى بدائى ، بحيث تبقى طبيعة القوة المستخدمة فى كلتا الحالتين هى بعينها . « بلوح لى — هكذا يقول — أنه مما لاشك فيه أن فكرة « الجليل » تفرس جذورها فى الإثارة الجنسية وأنها لاتعنى فى الأصل شيئاً آخر غير ماثيره جنسياً » (٨٢) . ثم يقول : « وثمة نقطة واحدة تبدو لى مؤكدة ، وهى أن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » (٨٣) .

ولقد دقق شراح فرويد كثيراً فى توكيدهم لهذا الاستمرار والتماسك ، باعتبار استبدال هدف اجتماعى ثانوى بالهدف الجنسي الأصيل تفرعاً للطاقة الجنسية البدائية فى اتجاه جديد ، أكثر منه حلولاً لأحدهما محل الآخر .

ولكى نشرح هذا فى دقة أكبر يجدر بنا أن نقول إن الأمر أمر تحويل لأحلول هدف محل آخر . وبتعبير أدق نقول : « تتبع الطاقة المستخدمة فى إيجاد جديد ما من طاقة قديمة ، ويصبح النشاط الجديد وسيلة أخرى غير مباشرة لإرضاء هذه الرغبة بعينها » (٨٤) فالحقيقة إذن أن الاسماء فى نظر أنصار فرويد ، وبوجه خاص الإعلاء الفنى يقف عند حد إخفاء الحياة الجنسية حسب .

والتنشيط البالغ الذى تمارسه الغرائز على النفس العليا أمر صعب إنكاره ، والقول بأن الغريزة الجنسية خاصة تمارس تأثيراً رئيسياً فى الإنتاج الفنى أمر لم يعد فيه شك ، وقد كان هذا الأمر معروفاً حتى قبل ظهور علم التحليل النفسى ، إذ يقول أفلاطون : « مامن إنسان يصبح شاعراً ، حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً ، إلا ويكون الحب قد مسه يده ، ولسوف نتحدث عن ذلك عندما يتبين لنا أن الحب مبدع عظيم على وجه العموم وفى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى » (٨٥) . ويذكر نيتشه فى وضوح أكثر وبلا مبالغة أنه « لى يكون هناك فن ، فإنه مما لا غنى عنه وجود شرط عضوى

أولى هو الانتشاء ، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية ، وألها انتشاء الإثارة الجنسية وهو أقدمها وأكثرها بدائية ، (٨٦) .

ومع ذلك فإذا إن كان العمل الذى تمارسه عاطفة الحب والدوافع الجنسية ، فى مجال الفن أمراً مؤكداً ، فإن من العسير تحديد سبب هذا العمل وكيفيته . وسوف نعود إلى الحديث فى هذه المشكلة ، ذات المغزى الكبير ، ولنحدد كلامنا الآن فى نقطة محددة لا يمكن إنكارها هى الأخرى فى إطار مذهب فرويد : ذلك أنه لى تتحول القوة الشبقية إلى قوة إبداعية بفرض تفرع الثانية من الأولى ، لابد ، من أن يرد جزء من هذه الأخيرة على الأقل ويتمنع بالضرورة أو قصداً . ولابد أيضاً — نتيجة لذلك — ألا يستهلك هذا الجزء فى نشاط جنسى بالمعنى الصحيح . ولن يكون هناك إعلاء ، إلا إذا تم هذا . يلاحظ أحد علماء التحليل النفسى أنه يمكن ربط كل جمال بغريزة ما . لكن بشرط عدول هذه الغريزة عن إرضاء نفسها لنفسها ذاتياً ، وبشرط أن تقبل التأجيل ، (٨٧) .

ولست هذه الملاحظة بجديدة ، فقد ذكرها أفلاطون فى «المأدبة» ، شارحاً أن الحب الذى «ينبع من الجمال» ، والذى ينتج من الأعمال الفنية ، لا يشبه أنواع الحب العادية التى تخضع للناحية الجسدية . وقد رأينا كيف يتمتح ينتشه انتشاء الحواس ، وكيف لا يهاب رغم ذلك من أن يضع مبدع العمل الفنى أمام ضرورة اختيار أحد أمرين : فإما إنجاب أطفال وإماتأليف الكتب . وليست كلمة بورجيه بأقل ذيوعا ؛ إذ يقول «كل امرأة تضاجعها تكلفنا نصف كتاب» . وقد أراد البعض اعتبار هذه الحقيقة «سراً غامضاً أو جسدياً» (٨٨) ، ولو أن فى هذا بعض المبالغة . ومهما يكن من أمر فالمعروف أن الدوافع الفنية الخاصة هى التى أوحى إلى بالزك بأن يطرى العذرية مراراً ، ولو أن هذا لم يكن أمراً متوقعه منه (٨٩) .

وقد يعترض البعض على هذا مستشهدين بالمغامرات الغرامية وبالحرية

الجنسية التي تنسب للشعراء خطأ أو صوابا ، لكن ليس الأمر هنا بهذه البساطة ، إذ أن الذى يجب أن نعرفه هو ما يطلبه الفنانون من الحب باعتبارهم فنانين وفى ضوء ما يتطلبه فهم ، وسنجد هذا الشيء الذى يبحثون عنه واضحا . إن نحن تأملنا مليا ما يقول به الأستاذ جيلسون فيما يخص دور « ملهات الشعر » ، أى النساء اللاتي اعترف لهن بأنهن موحيات للعبقريّة، مثل بياتريس ولورا وماتيلدا ويزندونك ومدام ساباتييه وكلو تيلد دى فو ، ولو أن من المؤكد أن هناك من الشعراء كثيرين ممن لم تكن لهم عشيقات، كموسيه مثلا . والقول هنا بأن الحب بالنسبة للشعراء عامل يدعوهم إلى الحماسة أو يدع بخيالهم قول لا تنكره . لكن ليست . « ملهات الشعر » بالضرورة عشيقه ينظر منها الشاعر ذلك الدلال الذى ينظره الرجال العاديون من أى امرأة أو على الأقل ، هو لا ينظر منها هذا الدلال لغضب ... ولطالما أخطأت ملهات الشعر فى هذا خطأ جسيما .

وملهة الشعر — حكمها حكم أى امرأة يحبها الرجل جبا عنيفا — تسمو إلى مرتبة المثل العليا . وعملية « التسمي » فى الحال الذى نبحث فيه عملية شعورية تأتى من التفكير ، بل إنها محسوبة حسابا دقيقا « لدرجة يشعر معها أكثر الفنانين يقظة — كبودلير مثلا شعورا واضحا بأنهم هم الذين يخلقون « ملهات الشعر » ، ولدرجة يرون أنفسهم فيها وهم يعملون فى خلقها فهم بهذا يبحثون عن أنفسهم ويخلقون لأنفسهم ملهات ، لأنهم فى حاجة — لكي يدعوا أعمالا فنية — إلى تلك الشهوة التى لا تقدمها الشهوة لهم بنفس الدرجة التى تقدمها عملية خلق الملهمه . وهكذا ترجع القدرة على الابتكار عندهم إلى الفن ، لا إلى الميل الجنسي . فما كان الفن هكذا مطعما باللذة الجنسية، وما كانت اللذة الجنسية مطعمة بالفن ، لكن الفنان نفسه هو الحقيقة الحقيقة للمغامرة العاطفية ، وتلك الحقيقة هى مولد العمل الفنى الكبير . ولا بد أن

يصبح الشاعر نفسه ، إن نحن فهمناه على ضوء الحقيقة الملوثة لشخصيته ، صورة صحيحة للعمل الفني كما يتولد عنده ، (٩٠) .

وبتعبير آخر ، فإنه « كما يخدم الفارس سيدته لكي يحسن الحرب ، فإن الشاعر يحب امرأة لكي يحسن الغناء ، بحيث يسمو بعشيقته سموا تصبح فيه مثلاً أعلى ، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة لغرض الشعر ، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب » . على أنه ليس من الممكن تقدير موقف الشاعر أو الملهمة أو الحب نفسه إلا بالنسبة لهذا المقصود ، وعلى أن العمل الفني يلهم « أنية » الفنان قبل أن تلتهمها ملهمة الشعر ، وعلى أن « أنية » الملهمة تقع في فوهة الفن فيلتهما . وهكذا تتعرض الملهمة إلى أشد ما يمكن من خيبة أمل ، بعد أن كانت تظن أنها غاية العمل الفني ، مادامت الأنية التي تخفى في موضوع الحب تقضى عليها في ذاتها ، بل وتلتهمها التهاما كلياً بحيث لا تترك نفسها عرضة لأن تلتهمها هي : « ذلك لأن كليهما تصبحان ضحية لشيء آخر » (٩١) ما هو هذا الشيء . إن لم يكن إرادة الإبداع ، وهي إرادة قائمة حتى ولو كان الإحساس بها غامضاً ؟ .

من هنا كانت الحقائق الكبيرة التي تمس موضوع بحثنا . فإدام الفن هو الذي يسير الأمور في هذه الأحوال المتميزة ، ونقصد بها غرام الشعراء بملهماتهم ، فإنه ليس من الجائز اعتبار الشهوة الجنسية مصدراً أساسياً للنشاط الفني ، ولا الحياة الجنسية السبب الكامل لإنتاج الأعمال الفنية الكبرى ومع هذا فإنه مهما يكن دورها هاما . وهو ليس هكذا دائماً — فهو مؤقت ، وليس أساسياً . ويضصر هذا الدور على أكثر تقدير في دعم اتجاه آخر متميز تماماً عن الحالة الجنسية لا يخرج عن كونه دفعة إبداعية وقوة إبداعية تصنفها الروح . ولقد فهم « يونج » هذا حين أقر أولاً فكرة التطور التجديدي بين نقطة البدء ونقطة الوصول في « الإعلاء » ، ثم أنكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا إنكاراً يكاد يكون تاماً .

ولقد كان من الممكن أن يكفي لإقناعنا في هذا الصدد مبدأ العلة الكافية وحده . فالعمل الفني يتضمن قيمة نوعية خاصة به تمنعه من أن يكون راجعا إلى الحياة الجنسية الخالصة لحسب ، فالأقل لا يكفي لتبرير الأكرم . لكننا نتساءل : لم يتمكن الأكثر من الظهور دون الأقل بفضل إحدى الوسائل العديدة الممكنة للإسماء ؟ وكيف يحدث أن يستحيل على الرغبات المحرومة من الظهور أن تخرج على هيئة عمل فني ؟ ألا يجوز أن تتوافر لدى هذه الرغبات وسائل سهلة ترضى بها نفسها في نهاية الأمر ؟ هكذا يصبح « التصوير والكتابة وممارسة السياسة أكثر من إعلاء جيد » لأنها تتضمن أهدافا غير مقصودة لذاتها . وما إنكار هذا إلا إنكار لحقيقة تاريخ البشرية ، (٩٢) .

وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنه يتعين علينا أن نقر أن الإسماء أو العرمان منه أيضا ، يحتاجان إلى بعض الشرح ، وإن من العسير شرح كل شيء بهذا الصدد ، وأنهما بدلا من أن يكونا هما الشرط الذي يحدد النشاط الفني فإن شرط قيامهما هو الهدف السابق لهما ، نقصد الهدف الذي يرمى إلى إبداع عمل فني ما ، بعد أن يبرز من الأعماق « وكلمة الهدف هنا تعنى الهدف والقوة ، قوة الإبداع الخاصة بالعقل . وهي بعينها موهبة إخراج الجمال . يقول ماريتان (٩٣) : إن إبداعية العقل هذه هي الجنود الحيوية الأولى لنشاط الفن . « وإذا سئلنا عن العلاقة — في نهاية الأمر بين الإبداع الجمالي والحياة الجنسية لأجبتنا ونحن راضون — بعد أن قلب علاقة التبعية التي نادى بها أنصار فرويد بأنها شكل من أشكال الخصب الروحي ، التي لن يكون الخصب الجسدي بالنسبة إليها ، وعن طريق الحياة الجنسية ، إلا صورة ضئيلة — تجدد في العبقرية أعظم تعبير لها .

الشعور

ما من شك في أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التي تصنف بها مدرسة فرويد ، لأنها لا تتفق ونظرية فرويد ذاتها في اللاشعور . فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التي ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب . إن اللاشعور يمثل تبعاً لفرويد ما يمكن أن يكون في الإنسان من روح غير بشرية ، ولهذا فإنه يدخل في معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها لحسب تركيها فوق العادة يشكله المجتمع عندنا ، ولا نرى كيف يمكن أن تنبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك ، تكون ذات مرتبة عليا .

إن مثل هذه الصورة المبسطة للجهاز النفسي غير صحيحة على الإطلاق؛ لأن اللاشعور ليس وحيداً ، بل إننا نعرف غيره ، نقصد ذلك الذي تنبت فيه سرعة الإدراك والذي تعد فيه اكتشافاتنا وتثمر تجاربنا وتنضج فيه القرارات الطليقة ، وتنفتح فيه المواهب . وكل هذه العمليات الكبرى للإرادة والذكاء تتم في اللاشعور . لكن هذه المناطق الغامضة التي ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه في شيء تلك الكهوف المظلمة التي يحول فيها علماء التحليل النفسي وهم يمسون بمصابيحهم . ففيها عدا ما قبل الشعور ، الذي يتحدث عنه فرويد ، والذي يقترب تماماً من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر ، ذي طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتين ما قبل الشعور الفكري أو الروحي .

تخيل جبلاً تتداخل ثناياه السفلى في البحر ، وتغطي السحب قمته ، فلا ترى فيه إلا الكتلة الواقية بين السماء والأرض . إن حياة النفس البشرية تشبه هذا الجبل . فالشعور لا يبرز من اللاشعور السفلى ، أو ما دون الشعور « غير المنطقي ، إلا لكي يختفي في اللاشعور العلوي ، أو الشعور الأعلى فوق

المنطق ، أى الروحى - ، ذلك أن المنطق لا يتضح فحسب من مظاهره أو من خلال أدواته المنطقية الشعورية ، كما أن الإرادة لا تتضح فحسب من خلال تحدياتها التى يعينها الشعور . فهناك السطح الشمس الملىء بالمعتقدات والأحكام الواضحة والأقوال والقرارات الصريحة والحركات التى يحددها الضمير وهناك مصادر المعرفة الإبداعية والحب والرغبات فوق الحساسة التى تختفى فى الليل الشفاف الأصيل للنفس ، (٩٤) . فدون أن ترك جانباً بناء على هذا ذلك الدور الذى يلعبه الاشعور الذى يتحدث عنه علماء التحليل النفسى فى إبداع العمل الفنى ، سنحاول إقرار حقيقة فحواها أن الشعر والوحى الشاعرى - بأوسع ما فى هذا التعبير من معنى - يوجدان أصلاً فى الظلمات المضيتة لفوق الشعور ، للاشعور الروحى .

والحقيقة أن تلك الصور التى تصدر عن الاشعور لا تعبر فحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدى ، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيتها علواً خارج الشعور الواضح للفنان ، فالظلال الساكنة لدى رامبرانت ، والنقاء العذرى الخاشع فى فن فيرمير ، والوجوه المتصوفة عند جريكو ، والأهداف نحو فناء النفس فى قصة « مولن الكبير » ، والسلام الأمل لدى يتيهوفن فى آخر رباعياته . وعظمة الصلاة فى بالسستيرنا كل هذا على سبيل المثال فحسب يتفتح على سر الروح الذى يختلف تماماً عن سر الرغبة الجنسية ، ورغم كل ما يقال فى هذا فإن تاريخ الفن يقدم لنا الشواهد على حقيقة سيطرة الروح ، وهو هنا يعلن ، لا عن فشله ، بل عن كفاحه المرير الذى ينتهى غالباً بالانتصار على الحياة الجنسية .

وقد يكون من الخطأ حقاً أن نعتقد أن الاشعور لا ينطوى إلا على قوى مفسدة هدامة ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية ، لأنه كذلك مقر لا تجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة : وإلى إيجاد النظام والوحدة فى نفوسنا ، ولعل من مزايا ما تحدث عنه يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد

أن الكائن البشرى بميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل «قوة إبداعية» (٩٥) تضطره دائما أبدا ، وحتى دون أن يدري ، إلى أن يكون لنفسه توازنا إلى تخطي العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكي يكتمل دائما ويزداد اكتمالا مع الزمن .

وتعتبر حاله يتهون معروفة جيدا بحيث لا تستحق أن نتوقف عندها لفحصها . لكن أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة في تناسقها من عبقرية رافائيل ؟ قد يخطئ الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التي نعرفها يوجد وجه مثل رافائيل لا يستطيع ريشة الرسام أن تصوره ، وقد اخفى وراء قناع كلة آلام . ألا يجوز أن يكون هناك رافائيل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود ؟ . ماذا يقول لنا إحصاء الأشخاص الذين صورهم ؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أى من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذي ينتصر على الوحوش الضارية ، تلك الوحوش التي يوقظها ، حسب قول جويبا ، سبات العقل ، ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للاشعور الجماعى ، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التي تخلص الروح من مقابلها السلبي والتي يتحكم الوحش في دورها الذي تلعبه حين نرى الوحش وقد أوشك على التهام الأمير ، أى «الباس الروح» . وها هو ذا القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليجابهها الوحش : وهاهى ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها . (٩٦) وتشهد حياة دى لاكروا أيضا بنفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بظنا منه عند رافائيل . وعمله الفني في هذا صورة لحياته ، ونستطيع أن نتبع عمله هذا خطوة خطوة ، لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجهود التي يبذلها لإخضاع شياطينه . أو ليست إرادته في أن يصبح كلاسيكيا ، رغم طبيعته الرومانتيكية ، اعترافا بأنه في حاجة إلى النظام . ؟ فن حصار تمارسه الأمواج حول المركب في

لوحة «دانتى وفرجيل فى الجحيم إلى أبولون ينتصر على الثعبان يتنون» ، ومن خلال النار والدماء فى لوحات «المذبح» و«اتيل» ثم لوحات «أورفيه يسحر الوحوش الضاربة» أو «المسيح يهدى العاصفة» أو «روجه وانجليكا» أو «يرسيه واندروميد» . . كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم ، الذى كان فى نفس الوقت رجلا عظيما ، كفاح الإنسان ضد قوى الشر التى يحملها بين طياته ، والبحث الدائم الذى يتأكد فى نهاية الأمر الحصول عليه ، البحث عن الرصانة .

لهذا لا نستطيع قبول رأى أندريه جيد — ذلك الرأى الذى يؤدى بنا بطريق آخر ملتو . إلى المشكلة التى ناقشناها فى بداية الفصل ، والذى يقول بأن مبدعى الأعمال فى أى مجال من مجالات الإبداع يتصفون بانعدام فى التوازن أو بالعتة .

هناك إذن كإزى «هوة» بين «سرجسدى صغير» ونوع من «القلق» المبدع حقا وسواء أكان الشذوذ يقدم العون لهذا القلق أولا يقدمه ، فإن هذا القلق يجد أصله فى شئ آخر . ومصدره فى الواقع هو طبيعة الرجل الذى ترجع عظمته إلى أنه يضع العالم موضع البحث ، وإلى أنه يحوله ، وإلى أنه يتخطى نفسه دائما . ذلك أن عدم التوازن فى ذاته عديم الفعلية ، وما هو أيضا بنوع من «حالة راهنة ثابتة» تنعم فيها شخصية الفنان بذاتها ... وجيد يعرف هذا أكثر من أى شخص آخر . أليس هو الذى يقول : «إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التى تعرض له . وإنه يهدف دائما إلى توازن جديد ، وما عمله الفنى إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداءه طبقا لعقله ومنطقه ، بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده . . . وخاصة أنه لا قبل له بانعدام الترابط فى عقله» (٩٩) .

إن تجربة جيد تشهد ضد نظريته ، ومؤكد أن مؤلفاته تعكس نقص التوازن عنده ولكنها تشهد كذلك : ابتداء من كراسات «أندريه والتر»

إلى آخر صفحاته المذكرات ، بأنه يقوم بمجد لتخطى المتناقضات الذاتية في نفسه ، ليدمج غرائزه وليغير الكائن المتألم الذي يتمزق لأنه لم يكن يقبل نفسه على هذه الصورة . أما عن الحل الذي وجده لنفسه في هذا ، فسواء أكان أم لم يكن متفقاً ومطالب الأخلاق ، فهذا شيء آخر . ونحن نقول إن جيد كافح هو الآخر لكيلا يسقط ، وإنه عرف كيف يخلق من عدم توازنه توازناً حقيقياً بفضل الرصانة التي مارسها . . . علماً بأن جميع أنواع التوازن غير متساوية .

الفصل الثالث

الإلهام والعمل

لم تظهر فكرة اللاشعور إلا حديثا ، وعلى العكس من ذلك ، نجد القول بأن الشاعر يسيطر على نفسه والفنان موهوب ، فكرة قديمة قدم الدنيا . فهو في ساعات معينة لا يسيطر على نفسه ، ويلوح كما لو كانت قد استولت عليه قوة ما ، ورفعت فوق ذاته ، وأصبح فريسة للحماسة وللغيبوبة وللنشوة . وتصبح الكلمات التي ينطق بها ، والأعمال التي يعدها في حالته هذه غير صادرة عنه ، بل مما هو أعلى وأكبر منه . أليس من المفيد أن أحد الأسماء التي تشير إليه في اللاتينية : تشير أيضا إلى ما يصدر عن السماء ، وإلى أولئك الذين يقدمون للناس نداء الآلهة ، ويتصلون بها ؟ .

وهناك تقليد آخر لا يقل عن هذا قدما وتأكيذا ، ويجرى التعبير عنه بأمثلة سائرة كذه : العبقريّة صبر طويل الأمد ... أو .. عمر الفن مديد والحياة قصيرة ، ودواوين « فن الشعر » تكرر تعاليم هوراس وبوال بعد أن تعكسها ، فيقول : ضع عملاك الفن مائة مرة على آلة النسيج . وفي مثل هذه الأحوال يظهر العمل الفني ، لا كهدية تهبط من السماء ، بل كثمرة جهد مرير وعمل متواصل . وهكذا يحل « الشاعر العاقل » محل الشاعر الملمم ، ولا يصبح الفنان موهوبا تفضله الآلهة أوربات الشعر ، على غيره ، بل عاملا كادحا صانعا ماهرا .

إن هذين التقليدين في الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر مما يتصفان بالتناقض . فإذا تركنا جانبا ومؤقتا تلك الناحية التي تكاد تكون « دنيوية » فيهما ، لرأينا أن الفنان في آن واحد ملهم وصانع ماهر ... ولوجدنا أن الوحي لا يغنى عن العمل ، وأن العمل بدوره لا يستطيع أن يغنى عن الوحي ، وأن الوحي يدفع بالعمل ويضئ عليه خصبه ، وأن العمل بدوره يعد للوحي ويسانده ويجدد به ويشيره أحيانا ،

هبة ربان الإلهام

إن الشاعر الذى ينادى ربة إلهامه ، والفنان الذى ينظر أضواء السماء ، والفيلسوف الذى يظن أن الشيطان قد استولى عليه ، كل أولئك كانوا يعبرون من خلال لغة الاستعارة عن حقيقة سيكولوجية مؤكدة . ولا بد لنا أن نقبل حقيقة هذه الأفكار والصور والمختارات غير المتوقعة وضرورات الصواعق العقلية المفاجئة التى تنفجر كلها فى جو من الضغط العاطفى العالى ، والذى جرى العرف على جمعها جميعاً تحت اسم الوحي .

ولا شك أن أفلاطون كان أول من وصف هذه الظاهرة . وهو فى وصفه هذا يعزوها إلى تأثير الآلهة ، ويقول : « يدين أحسن الشعراء جميعاً بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحماسة . ولنوع من الغيبوبة . وهم إذ يشبهون فى هذا كهان الإلهة سيبيلي ، . حيث لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، نجدهم لا يعثرون على أغانيهم الحلوة ، وهم فى حالة من الهدوء ، بل بل إنهم يجدونها وهم تحت تأثير الوحي والنشوة .. والشاعر كائن خفيف ، يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به إلى خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر إلى اللحظة التى يدخل فيها فى هذه الحالة .. إنه يظل عاجزاً هكذا عن النطق بما تنطق به الآلهة . وما دام الشيء الذى يدعو المؤلفين إلى التأليف وإلى النطق بعدد كبير من أشياء جميلة عن موضوعات مختلفة ، ليس هو الفن ، بل هو وحي إلهى ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات لا يمكن أن يصيبه النجاح إلا بفضل وحي إلهى يوحى بالنوع الذى تدفعهم إليه ربان الشعر . والحقيقة أنه إذا كان الفن هو الذى يدعو الشعراء إلى النطق بشيء عن موضوع واحد ، فإنهم — أى الشعراء — يستطيعون دونه أن يتحدثوا عن كل الموضوعات

الأخرى . فإذا نزع الإله العقل عنهم واستخدمهم كهانا أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، فإن هذا يحدث لكى نعرف نحن الذين نستمع إليهم أن ليس الشعراء هم الذين ينطقون بهذه الأشياء العجيبة ، بل إنهم أداة تستخدمها القوة السماوية التى تحدث على ألسنتهم ، (١) .

ولقد شكلت الرومانتيكية لنفسها عن الله وعن قوى فوق الطبيعة فكرة غالباً ما كانت غامضة ، مختلفة باختلاف الأفراد ، ولم تتمكن بعد انتهاء الفترة السابقة لها نسبياً من أن تفرض على القرن التاسع عشر مذهباً تصوفياً عن الوحى ، ومن أن ترفع هذا المذهب بالنالى إلى مرتبة عليا . فالشاعر فى نظر فيكتور هوجو « ساحر » يسمع ويردد كما كانت تفعل قوة فى الماضى هى « ما يقول لسان الظلال » (٢) . ويمنح فى الشاعر امتيازاً كهذا الذى يمنحه تماماً هوجو ، فيراه « يقرأ فى النجوم الطريق الذى تشير إليه إصبع الله » (٣) . ويظن شيللى مع ذلك أن الشعر كشف عن الغمام حقاً ، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عنده (٤) . ويقدم الرومانتيكيون الألمان لنا شواهد عديدة من نفس النوع . ألم يقل جوته « إن كل نتاج ذو قيمة عالية ، وكل فكرة عظيمة تحمل ثماراً ونتائج تخرج عن سلطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ، ويتنازل لها الإنسان لا شعورياً عن نفسه ، وهو يمتدح أنه يعمل من وحى ابتكاره » (٥) .

وعند نيتشه تسليخ الصفة الدينية ، إن صح التعبير ، عن الوحى والإلهام . والتجربة التى يمارسها فى هذا المقام ذاتية بحتة ، ولذا فهى على أكبر جانب من الغرابة : « ولجأة ، وفى وثوق تام ودقة لا توصف ، يأتى شئ إلى البصر أو إلى السمع ، فيحرك ويقلبك من أعماقك .. فتسمع ولكنك لا تبحث .. وترك نفسك تغمرك دون أن تحاول تبيان مصدر الشئ .. ، وتشعل عندك فكرة كما يشتعل البرق ، ثم تفرض نفسك عليك بصفاتها ضرورة لا تترك

لك أية فرصة للتردد حول الشكل الذي تعبر به عنها : لم يحدث لي أبداً أن كانت لي هنا حرية في الاختيار . . . فهذه نشوة ذات ضغط فظيع تحلل لحظة لتصبح سيلا من دموع ، في حين تسرع الخطى أو تبطئ . دون إرادة في هذا ، وتذهل لتخرج عن نفسك لكنك تحتفظ بشعور واضح ، بارتعاشات رقيقة لا نهاية لها ، وبعرق يتصبب منك إلى أخمص أقدامك : وما هذا إلا غبطة عميقة لا يمكن أن يكون الألم أو الحزن شيئاً كبيراً إلى جانبها إن أنت قارنتها بهما ، لكنها غبطة تصبح كما لو كانت ملائكة ، أو كلون من الألوان يأتي مع انتشار الضوء . وكل هذا الذي يحدث لاعمل لإرادتك فيه أول الأمر ، ولكنه يحدث وقد استولى عليك شعور صاحب بالحرية والاستقلال وبوحى الآلهة . . . هذه تجربتي عن الإلهام (٦) .

وتحليل الإلهام لدى كلوديل أقل عمقا عن سابقه ؛ فهو يعود في تحليل هذا إلى الألفاظ المستخدمة في الدين ، دون أن يحدد ما هي « الروح » ، وما هو « الإله » الذي يتحدث عنه ؟

« بعد السكون الطويل المكلل بالدخان . . .

لجأة ، الروح من جديد ، لجأة ، النفخة من جديد .

لجأة ، الدقة الساكنة في القلب ، لجأة ، الكلبة ممنوحة ، لجأة ، نفخة الروح السلبية جافة ، ولجأة ، امتلاك الروح » (٧) .

« مرة أخرى . مرة أخرى ، البحر الذي يعود باحثا عنى كركب ..

مرة أخرى ، الليل الذي يعود باحثا عنى .

مرة أخرى ، الرحيل ، مرة أخرى عاد الاتصال ، مرة أخرى الباب الذي يفتح .

آه . . . إني نمل . . . آه لقد سلمت للإله . . . إني أسمع صوتاً في نفسي .
ووزن الشعر يسارع ، وحركة السعادة . . .

فيم يهمني جميع الناس في هذه اللحظة ، إني لم أخلق لهم ، لكني خلقت لنقل هذا الوزن المقدس . . .

يا لصيحة بوق مدلق ، يا لدقة مكتومة على سطح الأرغن ! .

فيم تهمني إحداهما ؟ ذاك النغم وحده . . .

وما هو ذا جناح الشعر الكبير قد انتشر . . . (أ)

مثل هذه النصوص تتفق فيما بينها لدرجة عجيبة رغم اختلاف أصولها وطبيعتها ، إذ يمكن في سهولة أن نستخلص منها العناصر السيكولوجية العادية للوحى . ومن هذه العناصر الفجائية تستولى على الفرد خلصة كما ينقض النسر على فريسته فيقطع سير التفكير الطبيعى ، أو خط الفكر المنتظم ، على أن الشيء الذى يظهر فجأة لا ينتج - على ما يلوح فى الحال المباشر - مما سبقه ، ويتضح أن هناك انعداما فى التناسب بين النوعية العادية لأفكارنا وقيمة الشيء الذى يظهر فجأة . قيمة ضخمة لا يمكن قياسها . والامر هنا أشبه ما يكون برسالة توجه لنا ، أو بضوء يتكشف لنا ، أو بفكر عظيم يتفضل بزيارتنا . والامر أيضاً أمر سلبية ما دام الشاعر يكتبنى بتلقى ما يصل إليه ، وما دام قد أصبح أداة فى يد قوة أخرى ، أو أن شيئاً قد أمسك به واختطفه . وتملكه وغمره . وتنطوى هذه الحالة كذلك على توحيد وأسماء لجميع القوى . فالروح تجدد نفسها وقد أصابها الخشوع فى آن واحد ، وقد تجمع حول مركزها ليلقى بها خارج ذاتها . إنها سعادة النصر ، سعادة فوق بشرية ، لأن الإنسان يظن نفسه ، وقد غمرته قدرة الإبداع ، وقد أصبح على اتصال بالله ، أو أنه أصبح هو إلها .

قانونه العمل

ما من داع يدعونا إلى التشكك في صحة مثل هذه التجارب ، إلا أنه قد يكون من الخطأ أن نستخرج منها قانونا عاما؛ فالقانون والكتاب الذين لا يعرفون على أنفسهم من خلال الوصف الذي يقدمه نيتشه أو كلوديل كثيرون . وكثيرون أيضا أولئك الذين يؤمنون بأن نجاحهم يرجع قبل كل شيء إلى الشعور والعمل والإرادة ، فيعتمدون على الجهد أكثر من اعتمادهم على المعجزات . ومثل هذا الاتجاه قديم يرجع إلى القدامى من أجدادنا ، لكنه يعود إلى الظهور اليوم كما لو كان في ذاته رد فعل ضد الرومانتيكية ، فهو واضح عند مدرسة البارناس ولدى الرمزيين . وبكتب فيرلين فيقول : ونحن أيضا - في برود - تفرض آيات شعر تنفعل . ثم يتأكد هذا عند شعراء العقل من أمثال مالارميه ، ومن بعده فاليري ، وكل الذين لا يعرفون مثلهما بدور الغريزة ويتخذون حذرهم من النشوة والسذاجة والثمل ، ورون أن من الضروري احتساب كل أثر من آثار تفكيرهم . لكن أهذا رأى جماعة معينة ، أو مدرسة ما ؟ أبدا : . . فنذ ما يقارب قرنا من الزمن نجد هذا الرأي لدى جماعة كبيرة من الكتاب والمصورين والموسيقين ، ولو أنهم يختلفون جميعا عن بعضهم بعضا . فإذا ما استمعت إليهم لوجدتهم يقولون بأن العمل ضروري ، وبأن دوره في الإبداع مسيطر لدرجة ينتهي معها الوحي إلى الشيء القليل ، أو حتى إلى لا شيء على الإطلاق . ونحن هنا نعرف كلمة جوتة التي يقول فيها : واحد في المائة للوحي وتسعة وتسعون في المائة للعرق . وبودليير أكثر وضوحا في هذا ، حيث يقول : ينحصر الوحي في أن نعمل كل يوم (٩) . وبنفس المعنى يتحدث المثالوردان فيقول : لا تعتمدوا على الوحي ، فهو غير موجود ، والصفات الوحيدة للفنان هي الحكمة والانتباه والإخلاص والإرادة ، فتقدموا بعملكم كما يفعل العمال المخلصون . (١٠) وقد توسع هذا الفنان الكبير في نشر هذه النصيحة بدرجة

لم تعرف الملل ، حيث يقول : كيف يجب أن نعيش ؟ . . لقد أجيب على سؤالى هذا بهذه الكلمة ، بالعمل . على أنه ليس للفنان سر آخر غير هذا ، وليس لدى ما أقول لك منذ المرة الأخيرة : أن اعمل وشكل واصنع الأقدام والأيدى وأحضرها إلى ، وسأقول لك رأيى فيها . . نعم اعمل .

سمعت مساء (١٢) .

وفالبرى من ناحيته لا يرى « فى الشرط الصحيح للشاعر . . إلا بوحنا إرادية » ويؤكد تأكيداً قاطعاً « أن التحمس ليس بحالة نفسية للكاتب » (١٣) ، ويشاركه فى هذا اندريه جيد بلا تحفظ فيقول : « كل عمل فى مسألة رياضية لابد من حلها ، مسألة تتكون من عدد كبير من مسائل متوازية تنتظر كل منها حلاً خاصاً بها . . أى تنتظر الكلمة الضرورية ، وما أسماه الرومانيون وحياً يتحلل هكذا إلى عدد لا نهائية له من جمود صغيرة » (١٤) .

وسترافينسكى لم يطرق الوحى بطريقة غير هذه ، فهو إذ يشرح كيف يصبح الإبداع ظاهرة من ظواهر المقامرة الإرادية ، يضيف قوله : يجب ألا ننسى أنه (أى الإبداع) مكتوب . . . وأن نفخة الروح تهب حيث تريد ، وأن الذى يجب أن نأخذه مأخذ الاهتمام فى هذه الجملة هو على وجه الخصوص تعبير : يريد ، (١٥) .

وهناك أسباب جوهرية تبرر هذا الموقف المتحفظ إزاء فكرة الوحى . فالوحى لا يكفى أولاً لإنتاج عمل فى يتكون ويصبح ذا مدى معين . ويقول فاليرى هنا : « إن الآلهة لا تستطيع أن تملئ علينا قصيدة واحدة » (١٦) لماذا ؟ : لأن الوحى غير متصل ، ولأنه مؤقت متقلب ، يستمر بما يكفى ويسمح لنيقشه بالتعبير عن كلمة ما ، أو لمارتين بارتجال مقطع قصيدة ما ، يعاونه فى هذا عادة الارتجال ، أو لدولفى « بفصل » لوحة بألوان الماء . . . على أنه لا يمكن أن نطلب إلى الوحى أن يظل قائماً طول الوقت اللازم لفرض إلبادة كاملة ، أو لإنهاء زخرفة قصر السكستين كله .

هل رأينا شاعراً يكتب قصيدة طيبة فى غضة عين ؟ إن الفنان أو الكاتب

لا ينتج ونار الوحي تلبه إلا مقطعا أو أجزاء متفرقة من عمله ، لكنه لكي يكمل وينظم عمله هذا وينتهي منه ، لا يلجأ في أغلب الأحيان إلا إلى الطرق العادية ، نقصد ذاكرته وخياله وعقله ومهنته . ويقول فاليري أيضا هنا إنه « ما من جديد تجده مصادفة ، وما من مجموعة من أشياء جديدة تمر عليها وقد أمكن تشكيل عمل في كامل منها ، فالآلهة تمنحك مقابل لا شيء هذا البيت . لكن عليك أن تشكل البيت التالي لتتفق نعمته ونفحة الذي يليه ، والذي لن يكون أقل قيمة من سابقه . وليس من المبالغة من حيث مصادر التجربة كلها ، ولا من ناحية الخيال ، أن نضعه موضع المقارنة بالبيت الذي جاء كمنحة للشاعر في أول الأمر » (١٧)

أضف إلى هذا أن الوحي لا يقدم إلى الفنان — حتى في الظروف المواتية له — إلا المواد الأولية للعمل الفني . ولكي يحكم على هذه المواد ويقدرها لابد من روح نقد تقوم بعملية التقدير ، لكن روح النقد هذه غير موجودة لديه . . . هذا بالإضافة أيضا إلى أن الوحي ينقل لك في موجته الجارفة كل ما هو طيب ورضي . في آن واحد ، فكيف يتم إذا اختيار الأصلح إن لم تمارس هذه القوة النافذة التي تسمى « الذوق » ، وإن لم يكن الدفاع مرتاحاً ؟ انظر إلى بوشكين وهو يعمل ، وكما يصف لنا هـ . تراويا أن تحمساً إيجازيا يستميله . فيميل فوق أوراقه ، وتتابع الصور تحت قلبه ، وإذا به يتعجل لأنه يخاف من أن تضعيع بضعة قطرات من هذا المطر الذهبي ، فيسجل على الورق كل ما يعبر رأسه ، وهو يسمع أحيانا موسيقى بيت شعر ، لكن تظل الالفاظ التي سوف تجيء لتضع نفسها تحت أمر هذا النغم بعيدة ، الأمر الذي يضطره إلى ترك مكانها خاليا . . . لهذا فهو يدون قوافي لا يسبقها بيت شعر ، وقوافي تطفو حول فكرة لا نعلم عنها شيئا . لكن ما إن ينتهي التحمس حتى تأتي ساعة التفكير المتوهم . . . وهو تفكير عاقل منشد ، يفحص الهدايا الثمينة التي تتقدم

إليه ليلا لينتقى منها الأصح ثم يقومه ، فهو يرفض هذه ويقبل تلك . . . ثم ينظم . هكذا نحمده يستخلص من الازدحام الأسود لمسوداته هياكل آيات شعر ، ومن هنا يخرج العمل الجميل الهادى المرح . . . يخرج من خلط الارتجال (١) .

ويشعر أغلب من يصيهم الوحي بهاتين اللحظتين تتلامسان أحيانا تلامساً شديداً ، وهما لحظتان تقابلهما وظيفتان مميزتان . هكذا نرى أن نيتشه لا يترك نفسه فريسة لحالات الإحلام التى يرسم لنا صورتها بطريقة تبعث على العجب ، فهو يقول : « إن من مصلحة الفنانين أن يؤمنوا بالبدايات المباشرة ، أو بما يسمى فرضاء الإلهامات » . لكن الحقيقة أن خيال الفنان أو المفكر يأتى بالطيب والسطحي والردى سواء بسواء . وما دامت روح النقد عنده مشحذة إلى أكبر درجة فى رفض وتنتق وتربط . . . وقد يكون من رأى الشاعر سوربفيل فى أيامنا هذه أن الحقيقة صحيحة ، فهو يقول : « إن بما لا شك فيه أن الهذيان فى كل إبداع شاعرى نصيباً ، لكن لا بد من تصفية هذا الهذيان ، ولا بد من أن يفضل عنه الفائض الذى لا عمل له أو الذى تمتنع علينا رؤيته ، هذا مع ضرورة اتخاذ الاحتياط الكافى الذى تتضمنه مثل هذه العملية الدقيقة . وعلى أية حال ، فهو يرى أن كل ما ينتجه الوحي لا يكون بالضرورة أحسن من ذلك الذى يقدمه التفكير المنطقي ، « لأن الشاعر غالباً ما يعمل فى حرارة وهو يعيش فى الظلمات ، لكن للعمل فى هدوء وبرود مزاياء أيضاً ؛ لأن البرود يسمح بجرأة أكبر ، ولا تأتى هذه الجرأة إلا فى حالة وضوح ذهنى . . . ونحن نعلم أن من شأن الهدوء أنه لا يصيبنا بما يصيبنا به الثمل

(١) روسيا الهندسة ص ٦٤ - ٦٥ - الواقع أن بوشكين يحيل من وحي الخامة المرحلة الثانية فى عملية الإبداع الأولى ولتجنب الخلط لدى القارى نحفظ هنا لكلمة « الخامة » بمعناها العادى وما يسميه بوشكين الوحي نطلق عليه نحن تمييز « التفكير التوهج » .

العابر أو الغضب المستشيط الذي لا نفهم خلاله شيئاً (١٨) . ومهما يكن من أمر فإن الوحي يحتاج إلى رقابة وإلى أن يفيد منه العمل الشعوري المستمر ، إذ أثناء نفود من الوحي — هكذا يقول ف ج . لوكا — كما نفود من بلد أجنبي ، حيث تصبح القصيدة سرداً للرحلة ، وما يقدمه الوحي هو الصورة عارية بلا ملابس ، ولإلباسها لا بد من أن ننقي الكلمة نوعاً ورنيناً في هدوء وبلا تحمس جارف ، (١٩)

ويحدث كذلك ألا يتقدم إلينا الوحي بعد أن كنا نعتقد أن في الإمكان الاعتماد عليه ، فلا يحضر في ميعاده ، وخصوصاً ، على ما أعتقد ، حين يكون الكتاب مطلوباً لسد حاجة معينة ، أو حين يكون الفنان قد اختار موضوعه دون أن يبين له نوره الداخلي طريقة من طرق هذا الموضوع في نفس الوقت ، فلقد كتب ديلاكروا في شهر إبريل من عام ١٨٤٧ يقول : « إنني أعمل في لوحتي منذ أول يناير ، وقد شرعت اللوحة تنضح لي غير أن الوحي لم يكن يأتي ، وهكذا أخذت أعمل متحمساً ، وما من مشعل يلقى على الطريق الذي يتعين على اتباعه ضوءاً حياً من أول وهلة . فأخذت أرسم ثم أحوثم أبدأ من جديد ، ولم يكن كل هذا بالشئ الذي كنت أبحث عنه بعد » (٢٠) .

فالفنانون في الواقع كالمصوفين ، تجدهم يرون بمراحل غالباً ما تكون طويلة ، وكلها جفاف وعقم كما لو كان إله الوحي قد هجرهم أثناءها ، وكما لو كانوا قد انصرفوا إلى أنفسهم لحسب . فإذا لم يستغنوا عنه ليحلوا محله عملاً فعلياً لما فعلوا شيئاً في حياتهم أبداً .

فهناك الشاعر جول سوبرفيل الذي كنا نستمع إليه منذ لحظة ، ينسرك على نفسه هذه الحقيقة إذ يقول : « إنني لا أنتظر الوحي لأكتب . فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من منتصف الطريق . ولا يستطيع شاعر أن يعتمد على اللحظات النادرة جداً ليكتب ما يملئ عليه الوحي ، بل أعتقد

أن عليه أن يقلد في هذا رجل العلوم الذي لا ينتظر الوحى ليبدأ عمله ، فالعلم من هذه الناحية مدرسة عظيمة للتواضع ، بل هو على عكس هذا لأنه يضع ثقته في قيمة الإنسان ، لا في اللحظات الخاصة المتميزة فحسب ، بل على الدوام . . . وكمن المرات نطن أن ليس لدينا ما يقول في حين تنتظرنا القصيدة خلف ستار رقيق من ضباب ، وفي حين يكفي أن نسكت جلبة الناس لكي تتكشف لنا هذه القصيدة (٢١) .

ولا بد أن نضيف إلى هذا أن نصيباً كبيراً من التأنيق الكاذب يدخل في أقوال بعض الشعراء حين يتحدثون عن غرائب الوحى ، فتجدهم يفخرون بأنهم لا يعملون ، والحقيقة أنهم يعملون عملاً جاداً . وقد فضح نيتشه هذه الخدعة كما رأينا ، وكان إدجار بو أكثر صراحة إزاء نفسه في هذا حين قال : « إن أغلب الكتاب ، والشعراء بوجه خاص ، يحبون أن يدخلوا في روع الناس أنهم يكتبون وهم في حالة من الهذاء أو من النشوة . لكنهم قد يصيهم الذعر الشديد إن هم تصوروا أن يسمح للجمهور بإلقاء نظرة خلف ستار المسرح . ورؤية الكيفية التي تخرج بها الفكرة بعد عمل طويل يشوبه التشكك ، والاطلاع على كيفية الاختيار والإلقاء ، بما يتطلب هذا من وزن الشيء ، وتحديد مدة طويلة . ثم الحذف والإضافة وما يتبع هذا من آلام . . . وبالاختصار ، فإنه إذا أطلع الجمهور على العجالات والتروس وآلات التغيير في المنظر المسرحي والسلام الخشبية والأبواب المسحورة وبرش الديك واللون الأحمر والأضواء ، وكلها تكون تسعا وتسعين حالة من كل مائة حالة . . . لوجد أن كل هذا يشكل الأجزاء المكونة في بهلوانية الأدب » (٢٢) .

وسنرى أن « بو » — مؤلف « الغراب » ، يبالغ بعض الشيء ، ولو أنه على أية حال ، على حق لدرجة كبيرة ، لكن علينا من جهة أخرى أن نحذر من أن نأخذ ما يصرح به الشاعر لا مارتين مأخذ الصحة حرفياً

حين يتحدث عن التلقائية المطلقة للوحي عنده . فما من شك في أن السهولة التي يؤلف بها تدعو إلى الحذر، فإذا كانت مخطوطاته لا تحوى إلا القليل من الحذف والتغيير فإنه لكي يترب يده على الكتابة كان قد كتب آلافاً من أبيات الشعر قبل أن يقدم أعماله للذئير، فهو إن لم يكن قد صوب إلا قليلاً، فإنه كان يعيد كتابة أشعاره بعد أن يكون قد مزق مسوداته السابقة — أليس هو الذي قال : « لقد كتبت هذا « التأمل » الأول ، إحدى أمسيات شهر سبتمبر عام ١٨١٩ عند غروب الشمس فوق الجبل المطل على منزل ابى ، وكنت منذ بضعة أشهر وحيداً ، هناك في العزلة ، وكنت أقرأ وأحلم وأحاول الكتابة أحياناً دون أن أصادف النغم الصحيح الحق الذي يتفق وحالة نفسى ، ثم أمزق الأبيات التي سودتها لألقى بها في الرياح ، (٢٢) . ماذا يعنى هذا رغم النعمة الكلامية التي تدل ظاهراً على الانطلاق ، إلا أن القصيدة لم تأت وحدها دون جهد ؟

ولم يكن الشاعر موسيه يتميز دائماً عن غيره في مدى صدق مايقول ، فهو يدعى أن قصيدة، ليلة مايو، قد هبطت عليه وكتبها بجرة قلم واحدة دون تصويب . ومع ذلك، فبصرف النظر عن أنه لم يكن إذذاك أقل من سابقه، لا مارتين، من حيث إنه كان لا يزال في مرحلة التجربة عند ما كتب ديوان « الليالى » ، فنحن نعلم من عشيقته جورج صائد أنه كان يخرج أشعاره من وسط آلامه ، وقد أسر إليها بقوله : « إن الاختراع يبعث الرعب إلى نفسى ويجعلنى أرتعد . أما التنفيذ فهو يتم في بقاء شديد وفق رغبتي ، ويدفع إلى قلبى بضربات مخيفة ، وما إن أخرج فكرة تشملنى إلا وأبكى ، وأحتجز صيحاتى ، ومع هذا فهى دائماً فكرة تخجلنى خجلاً قاتلاً وتبعث إلى نفسى التقزز في صباح اليوم التالى ، (٢٤) . أما هوجو ، فما من إنسان يجمل أن قدرته على العمل كانت تماثل قوة عبقريته ، وأنه كان يعدل من كتاباته إلى آخر لحظة .

قد يكون من الممل أن نسرّد قائمة الكتاب والفنانين الذين يكشفون عن طريقتهم في العمل ، وعن تردداتهم وآلامهم . . . وإذا كان قانون العمل على نفس الدرجة من التشدد بالنسبة إليهم جميعاً ، فهو يضغط بثقله على الكل سواء بسواء . ولدينا ملاحظتان فحسب تجنّبنا كل الخطأ : أولاهما أمر معروف يتلخص في أن العمل لا يحل محل العبقرية ، ولا حتى الموهبة ، إذ ما من فائدة أن تعمل معولك إن كانت الأرض فقيرة ، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى الكبير ثمرة الصبر فحسب ، اللهم إلا إذا أطلقنا تعبير العمل الكبير على تلك الأعمال النافذة للناظر ، كالمرآكب المزينة بأنواع الزينة الرخيصة ، أو تلك القصور ذات الآلاف نافذة والآلاف برج . . أو عموماً تلك الأشياء التى قضى صانعوها في بنائها بأعواد الكبريت سنوات طويلة .

وهناك من ناحية أخرى حدود للتصويب والمحو ، فعلى المصور أو النحات أو القصصى أو الشاعر أن يضع يده على نقطة الكمال التى يصبح الكشط بعدها إفساداً للقصيدة أو القصة أو التمثال أو اللوحة . وإذا كان عليه غالباً أن يعيد النظر فى عمله فإن عليه أيضاً - على عكس ما يريد بوالو - ألا يستمر فى إعادته تحت الاختبار ، لأنه بهذا يفسده وهو يقصد إصلاحه ، أو يريد أن يضفى على الفكرة الأولى أفكاراً جديدة فى الوقت الذى تريد فيه الفكرة الأولى هذه أن تعيش وتبقى على أصلاتها واكتمالها ، وهو - أى الفنان - إن استمر فى استخدام المبرد فن الجاز أن يحمو الآثار الأصلية الأولى ، وأن يقضى على ما قام بتنفيذه فعلاً فى حرارة حقّة وفى حركة كلها حياة وخشونة صحيحة صريحة .

لهذا يصرّح البعض بأنهم من أعداء التصويب والشطب . و « آلان » من هؤلاء ، إذ يقول : « إنى أمقت العود ، ومن هنا كان انعدام الشطب عندي » . (٢٥) ويقول « جوليان جرين » نفس الشيء : « إن التلقائية

والدفعة الأولى هما ما يسمح للسرحة أن تعيش وتنفس ، لكن قد تقتل بعض النصوص حين تقصد تغذيتها . . استمع أيضا إلى موتترلان حين يقول : إن . من البله أن تدعونا إلى الإعجاب بالقدرة التي يصحح بها الكاتب مسوداته ، وما معنى هذا إلا أن الكاتب تنقصه الموهبة الطبيعية ، ولا يمنع موتترلان هذا من أن يقول في مجال آخر : « لقد حدث لى أن قضيت شهرين دون أن أفعل شيئا عدا إعادة النظر — بالعمل يوماً كاملاً — في نص واحد من مؤلفاتي الأولى لإعادة نشرها ، (٢٦) . وهو يعترف كذلك بأنه ألغى مائتي صفحة من الثمانمائة التي يتكون منها مخطوط «وردة الرمال» ، (٢٧) . ولا يؤمن جرين هو الآخر بأن ما يلغيه عبارة عن تصحيحات «تغال» العمل الأدبي اغتيالا ، فهو يقول : «إننا نكاد نكون على حق حين نقطع القصاصات . ويتبنى آلان كلمة ستاندال التي يقول فيها «يجب ألا نكفر عن خطايانا» . . . ويتبنى كذلك تلك الحكمة الأخرى لستاندال : أن أكتب كل يوم ، فإن في هذا عبقرية ، وبأنف من أن يصحح ويصوب . ولا يتردد في «أن يعيد كتابة كل شيء من جديد» . . وهكذا لا يفقد العمل حقوقه حتى لدى الذين يخافون «الصقل الشديد» والتدقيق .

سبل الإبداع

الحق أن وسائل الإبداع متعددة تعدد وسائل تلقي الإلهام ، فالإلهام بالنسبة للثقائين أشد كرمًا وإلحاحًا ومظهرية . أما لدى الإيراديين فهو أكثر رزانة وأقل مظهرية ، إن لم يكن أكثر تخفيا لدرجة يختلط فيها اختلاطا ظاهريا مع العمل . والصلات التي تربط العمل بالوحى متباينة بقدر ما هي متماسكة ، حتى عندما تبدو وكأنها واهية . أما السبل التي يتبعها المبقرى المبدع فهي مختلفة ومتعددة أيضا . ولا بد لنا أولا أن نحدد ما نقول : إن أكثر أنصار العمل تحمسا لم ينكروا يوما ضرورة الإلهام ،

وإذا كانوا ينكرون أحيانا وجوده أصلا ، فذلك من قبيل المبالغة التربوية
 إن صح التعبير حيث يقصدون إفهام الناس أنه — أى الإلهام لا يمكن
 القضاء على الادعاءات المنتشرة بهذا الصدد وإلحباط الحالمين والكسالى .
 لكنهم أكدوا وجوده بقوة لا تقل عن إنكارهم إياه ، وقالوا بأن من المحال
 التوصل إلى شيء إن لم يكن الإنسان موهوبا . ولقد قال هوراس هذا
 ولا يخالفه في هذا بوالو الذى يؤمن بأن الهبة الطبيعية أصل الفن ، فهو
 يحذر « الكاتب المتهور » الذى « يظن أن حب القافية هو العبقريّة » ،
 فيقول له :

إن لم تكن تشعر بتأثير السماء عليك سرا .

وإن لم يكن نبحك حين ولدت قد جعل منك شاعرا (٢٨) .

فن الأصوب أن تزرع (الكرب)

وفاليرى لا يدعو السماء ولا الكواكب ، ومع هذا فهو يعترف حقا
 بصحة الوحي حين يقول : « هناك صفة خاصة ، أو نوع من الطاقة الفردية
 تخص الشاعر وتظهر لديه وتكشفه لنفسه في لحظات معينة ثمنها
 لا حدود له . » وهذه الطاقة لا تجرى ممارستها « إلا من خلال مظاهرات
 قصيرة عابرة » ، ومع ذلك فهي تنضج بحيث « لا تستطيع أى طاقة أخرى
 من طاقات الإنسان أن تشكلها أو تحل محلها » (٢٩) . وهكذا ، فهما تكن
 أهمية التفكير العقلى ، فإن « عمل الفنان » ، حتى في الجزء العقلى الخالص
 منه ، لا يمكن أن ينحصر في عمليات من التفكير الموجه . ولذا نجد
 أن شعور الفنان هو أنه — في إنتاج العمل الفني « لا يوجد أى تناسب
 ولا أى نسق في العلاقة بين كبر النتيجة وأهمية السبب » ، بل وقد تسبق
 الموهبة الطبيعية الطلب ، وتفاجئ « إنسانا ما يكون مليئا بالفكرة ، غير
 مستعد لها . . . وهذه هي حالة النعمة الإلهية المفاجئة » . (٣٠)

ومن العسير هنا الآن ألا نستخدم اللغة المستعملة في الدين لشرح الوحي أو الإلهام ، ولعل القارئ يتفق وإيانا في هذا ، مادام قاليري بشخصه يلجأ إليها ، ومهما يكن الأمر فالتجربة تقدم لنا آلاف الأمثلة من هذه « النعمة المفاجئة » ، لكن القول بأن الإنسان يكون مليئا بالفكرة « غير مستعد لها » ، فهذا ما يجب مناقشته . . . وأن يكون دون إعداد معلوم له ، فهذا أمر يمكن قبوله . لكن أن يكون دون إعداد لاشعوري ، لا . . . بل إن سير التفكير النفسى اللاشعورى هو الذى يسمح بشرح الصفة الفجائية للوحي ، وكذا بشرح شعور الفنان بأن حجم النتيجة يزيد على حجم السبب . فالشئ الذى يعتقد أنه السبب ليس هو السبب ، وما يحدث العارض الذى يلقي به على قلبه أو على ريشته في الحقيقة لا شيئاً عرضياً لا يلعب إلا دوراً أولياً فاصلاً ، وقد كان السبب الحقيقى لإعداد العمل نفسه في الأعماق الغامضة للنفس ، فما إن تبدأ المياه في التجمع يبطء حتى تأتى صدمة خفيفة لكى تفتح القنطرة وتندفق الموجة .

وقد سبق لنا أن شرحنا كيف أن فيرير للشاعر جوته ، قد كتبت بجرة قلم ، قد تم نضجها على مدى طويل بعد أن أثبرت فكرتها لدى الشاعر عرضاً ، وتعتبر « رثائيات دونيو » وقصائد « أورفيه » للشاعر ريلكه عينة هامة للوحي الصاعق ، وقد كتبت الغالبية الكبرى منها في شهر فبراير عام ١٩٢٢ ، وكل هذا ، حسب ما يشهده الشاعر نفسه ، قد تم في بضعة أيام ؛ فقد كانت عاصفة لا اسم لها ، وإعصاراً روحياً ، وكل ما كان لدى من خيوط ونسيج قد تمزق . . أما عن المشكلات ، فلم يكن هناك ما يدعو إليها ، ويعلم الله من ذا الذى كان يقدم لى الغذاء (٣١) ، غير أن « الرثائيات » كانت قد بدأت منذ يناير ١٩١٢ ، وقد سبق لريلكه أن كتب في ذلك التاريخ ، تحت الإملاء ، الرثائيتين الأوليين وبداية أخريات منها ، ومنذ ذلك الوقت ، أخذ ينتظر اللحظة التى يتمكن فيها

من إتمامها ، ولكنه كان قد يئس من ذلك . . ثم كانت إقامته في مدينة « موزو » حيث كان الجو مناسبا ، وحيث كان اكتشافه لغاليري داعيا إلى حثه على العمل . وهكذا كان لا بد له من حدث ما ليدفع إليه بالصدمة المشاعرية اللازمة ، وكان هذا الحدث موت ابنة له ، هي « فيرا الرافصة » . التي اتخذت مكانها في الحال في قس الشاعر ، من بين رسولات ما وراء القبور .. وبدأت المياه تسيل من المنبع كما حدث عندما ضرب موسى الحجر بعصاه ، وكما حدث في حالة « فيتر » ، كما يشرحها و . جيمس حين تحدث عن مثل هذه الظواهر ، من حدوث « فضع فوق المستوى الشعوري يتبعه انفجار » (٣٢) .

غير أنه من المبالغة تحديد مجال الوحي بهذه الدرجة من الضيق ، وحصره في أكثر أشكاله وضوحا وقوة . ويرفض سترافنسكي الاعتراف به « في هذه الشبهة التي تتيقظ في نفسه — كما يقول — أرتب لحسب عناصر الفكرة التي سبق لي أن كتبتها » . لأن هذه الشبهة « ليست على الإطلاق شيئا عابرا . لا بل إنها تأتي بين حين وآخر ، بل وتأتي دائما كحاجة طبيعية تعودتها » (٣٣) . ياله من رجل سعيد هذا الذي يصيبه الوحي دائما !! . واكثر مما يعتقد . . . هذا الذي يشعر به كحاجة من حاجات الطبيعة كما يشعر برغبته في الطعام و برغبته في كتابة المؤلفات الموسيقية . . أليس هذا تماما هو الوحي . . . ماذا يمكن أن يكون اللهم إلا « في الأصل استعداداً ليعبر عن نفسه عن طريق فن ما . . . أو هذا ما يسمى الموهبة ؟ . . لقد ولد « س » من الناس مصورا كما ولد « ص » جيولوجيا ، و « ع » رجل أعمال أو بحارا أو جنديا . هذا الاستعداد الشخصي هو ما يمكن تسميته « الحالة العادية » للوحي » (٣٤) .

هكذا تحدث أشياء كثيرة حدوثا طبيعيا بعد أن كانت تلوح وكأنها

غير عادية ، « قبل عما يدعو إلى الدهشة أن يقفز هذا الموضوع أو تظهر تلك الفكرة فجأة في تخيلة الموسيقى ، خلال نومه أو نزهته . . . إنه نائم ، لكن هناك في نفسه طبيعة تعمل في سر عميق ، تحت شعور ، وتفاوض دون أن يعلم لمصلحته مع الموارد التي لم يكن يفكر فيها . إن هذه اللحظة التي يكون فيها متعطلا هي التي تولد في نفسه كل أنواع الأشكال والرسوم والأهداف التي يدعوها بحثه السابق لهذا ، وتدعوها تلك الرغبة الراقدة في نفسه ، وهذه الحاجة الملحة للاختراع ، هي حاجة يتصف هو بها ، وتلك القدرة على الاستيعاب ، هي قدرته هو التي تلازمه في حالة من نشاط دائم ساكن . إنها تنبع من شخصيته وهي تنفخ ثم تتخذ فجأة شكلا ملموسا ، وإن صح التعبير ، نية تتحقق . لقد ولد موسيقيا ، تراوضه شبة دائمة للتعبير الموسيقى . وبلا توقف تجري لديه ، شعوريا أو لا شعوريا لعبة البحث والاختراع التي تؤدي فجأة إلى نهايتها . (٣٥)

وعلى نفس النقط يمكن أن يقال إن الفنان يظل دائما في حالة وحي أو إلهام ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، حيث إن قدرته ، سواء كانت تلك التي تولد معه أو التي يكتسبها - توجه كل شيء فيه ، حتى طريقته في الإدراك الحسى . وقد أشار عالم النفس ديلا كروا إلى هذا حيث قال - : « إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ارتباطا وثيقا لدى الفنان ، وإن طريقته في الملاحظة ، وحتى في الإدراك الحسى متكاملة أصلا . فالصور يرى الدوافع . . وكل انطباع لديه يتجه نحو الفن » ، (٣٦) . على أن المهنة نفسها هي التي تحدد الرؤية . . ، فالنحات على الخشب لا يرى شجرة كما يراها رسام بالوان المياه . ولا المصور بالبارز ، كما يراها مصور بالزيت ، ولاعب الأرغن لا يتخذ المادة الصامته كما يتخذها مؤلف السيمفونية ، ذلك أن فنية التنفيذ عند كل منهم تندمج - إن صح التعبير - اندماجا في إدراكه الحسى للأشياء وتستميل يده أو عينه أو أذنه ، وتحدث رنيناً يؤثر في الطريقة التي يفهم

بها الجمال ، (٣٧) . وهكذا فإن المهارة الفنية التنفيذية موجودة أصلاً في الوحي ، وهي وحدها تسمح له بالظهور . . أما معرفة الكيفية التنفيذية فهي مرتبطة بها ، وهي التي تستطيع الدفع بها إلى الأمام . (٣٨) .

من هذا نفهم أن الوحي عند الفنان خفي ، وأنه يستطيع أن يأتي من كل مكان في كل لحظة . فقد كان ليوناردو دافينشي يحب شقوق الحوائط القديمة وتصديعاتها لأنها كانت تزوده بالأفكار : « وإذا نظرت إلى حوائط ملطخة بالبقع ، أو مبنية من أحجار مختلفة ، وكان لا بد لك أن تتخيل منظرًا ما . فإنك ترى فيها مناظر متباينة ، فمن جبال إلى أنهار وأحجار وأشجار وسهول ، ولسوف تكتشف فيها أيضاً معارك ووجوها تتحرك في سرعة وملاح أوجه وملابس غريبة وأشياء لانهاية طاعتستطيع أن تخلق منها أشكالاً متميزة تدركها تماماً » (٣٩) . ويؤكد دافينشي نفس الملاحظة فيما يتعلق بالسحب ويرنين الأجرام . وبعد زمن طويل قال أوديلون ريدون : « غالباً ما كان يقول لي أبي : « انظر إلى هذه السحب .. هل ترى فيها كما أرى أنا أشكالاً متغيرة » ؟ . . وكان يشير لي إذ ذاك إلى ما في السماء المتحركة من مخلوقات عجيبة ، خيالية ، مدهشة تظهر . . (٤٠)

وهناك تقدير خاطيء يقول بأن الوحي يظهر أولاً ، وأن العمل يأتي بعد ذلك ليفيد منه . والواقع أننا في أغلب الأحيان نرى عكس هذا ، فليس الوحي هو الذي يسبق العمل ، بل إن العمل هو الذي يبحث ويشير الوحي ، « والوحي ، كما يقول سترافنسكي ، يأتي خلال العمل كما تأتي الشبهة خلال الأكل » (٤١) . وهناك كثيرون لا يعرفون تلك الطريقة في تلقي الوحي ، ويقول أحد الموسيقيين : « إن أكثر وسائل استدعاء الفكر انتشاراً هي العمل ذاته ، فقد قرر بالأمس إعداد « سوناتا ، كانت قد طلبت منه ، فشر وسط أغرب مشاغله بأن شيئاً يتبعه ، فظل في حالة

من الانتظار والترقب ، أو أنه أخذ يبحث ويسود ويمحو . . . وها هو ذا العمل قد بدأ وها هي ذى الفكرة تولد بعد أن أثبت لديه . لكنها لن تستخدم في غالب الأحيان كما هي ، بل سوف تضبط وتعديل وتنكيف بضرورات مايجرى لإعداده ، لتعاون في هذا الذوق والمنطق التطبيقي والعقل العامل . . . حتى تكتمل . .

أو كذلك : « إنه أمام البيانو ، يرتجل ويتحسس ، وها هي ذى فكرة طارئة غير متوقعة ، أو سوء تصرف أو نعمة رديئة توحى له بنغمة ميلودية طويلة ، أو بذلك التوافق الموسيقي الذي كان ينتظر ليسير قدما . . ومثل هذا أيضا ، أن يكتب الشاعر ما يكاد يكون من قبيل المصادفة ، وبينما هو يكتب يرى فجأة بصيصا من النور ، (٤٢) . هذا هو السبب الذي من أجله لا يفتأ الفنان أن يوصو بالعمل وأن يصبحوا هم في غالبيتهم دائما مواظبين ، لأنهم يعلمون أن العلم يولد الأفكار ، وأن الوحي نهاية . ويقول : بيكاو هنا قوله الرائع هذا : « كنت أتعجل كل مساء في العودة إلى العمل ، وكنت أريد أن أعرف ما الذي كان سوف يحدث » (٤٣)

إذن لا داعي لأن نضع الإلهام — أو الإدراك — موضع التعارض مع التنفيذ ، كما يحدث عادة ، إذ أن في هذا تبسيطا شديدا للتجربة ، وتعميما لحالات نمطية معينة ، ذلك الاتجاه الذي يرى إلى نسبة مولد العمل الفني إلى قوة تلقائية ، ونسبة نموه وتقدمه إلى قدرة التفكير لحسب . فالواقع أن الوحي والتنفيذ لا ينفصلان ، لا بالمعنى الذي يقصد إليه سترافنسكي من حيث إن الوحي لا يتحكم في شيء في العملية الإبداعية ، ومن حيث إن الوحي عبارة عن « تعبير ظاهري ثانوي » لحسب ، أو رد فعل عاطفي يصاحب مجهود البحث . . . بل يلوح لنا بالآحرى أن الوحي والتنفيذ يتداخلان ويتراكبان ويثير كلاهما الآخر بالتبادل . وعندما يكون المؤلف يحتاج

إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص ، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذي يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحي .

أضف إلى هذا أن التنفيذ يساعد الوحي على أن يظل يقظا . فعندما يوجد التوافق أو الرسم الأساسي ، كنتيجة لعمل شعوري أو لا شعوري ، وعندما تبدأ الآلة دورانها ، وتتحول المادة الصلبة إلى مسحوق ، تظهر حالة من الحرارة الانفعالية تسمى الوحي ، وهي تشبه حالة العداء الذي يدفع الطريق بساقيه إلى الأمام ، (٤٤) .

وقد أبدى هونجر ، بدوره نفس الملاحظة حين قال : أنا كآلة تجارية ، أحتاج إلى الحرارة ، وأدق نفسي بأصابع الآلة الموسيقية ، ويستحى صوت الموسيقى . . إلى اللحظة التي يبدأ فيها شيء ما يميز نفسي هزاً غامضاً ، كما يحدث حين نسمع لجأه الماء يأخذ في الغليان (٤٥) .

وأخيراً فإن التنفيذ يثير الخيال ويوجهه توجيهاً مستمراً ، الفضل في هذا للمشاكل التي يفرضها والمصادقات التي يقابلها والحلول التي يعترضها . ومن هنا يصبح التنفيذ صاحب الوحي أساساً . وقد أدرك المصور ديلاكروا ضمن آخرين هذه الحقيقة فقال : « إن التنفيذ السليم ، أو بالأصح الحقيقي ، هو الذي يضيف إلى الفكرة شيئاً عن طريق الممارسة المادية ظاهراً ، . وينتقد ديلاكروا علماء الجمال الذين يصدرون أحكامهم دون أن يعرفوا وسائل التنفيذ الفنية فيقول : « ما هو الفن الذي لا يتبع فيه التنفيذ الإبداع التابع من الصميم ؟ إن الشكل يختلط بالمذهب اختلاطاً ، سواء أكان هذا في فن التصوير أو الرسم أو في الشعر ، ولذا نحمده يقول منذ شبابه : « إن التنفيذ في فن التصوير يجب أن يأتي دائماً من الارجمال ، ولن تكون اللوحة المنقذة التي صورها المصور جميلة إلا إذا ترك المصور نفسه لنفسه بعض الشيء واكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » (٤٦) .

الفكرة الذائبة ونموها

يجدر بنا أن نقف عند هذه العبارة : « اكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ ، إن من الأمور التي لا غنى عنها لكي نجد شيئا جديداً أن تكون لدينا فكرة عن الشيء الذي نبحث عنه مقدما ، مهما تكن هذه الفكرة غامضة أو هاربة . فالفنان ككل مخترع يبدأ من فكرة ما ، ولا يهم هنا أن تكون هذه الفكرة هبة من ربة الإلهام أو مكافأة له على جهود تحسبية طويلة . وليست لهذه الفكرة علاقة بمذهب ما ، هذا أمر طبيعي ، كما أنها ليست صورة عقلية واضحة متميزة لما سيكون عليه العمل الفني بعد الانتهاء منه ، لأنها إذا كانت منذ بدايتها على هذه الدرجة من الوضوح والدقة ، كان معنى هذا أن العمل الفني مفروغ منه مقدما ، وكان معنى هذا أيضاً أن التنفيذ لن ينطوى على الصعوبات التي نعرفها ، ولا على المفاجآت والإضافات والتحويلات التي يمكن أن نشعر بضرورتها مقدما .

ما الأمر إذن ؟ إنه أمر بذرة فكرية تشبه بذرة حبة تفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها جميعا ، ولنصبح عملا فنيا حين تصل إلى منتهى نضجها . وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع إلا تلك التي حدثنا عنها بيرجسون بقوله : « إنها حركة تمثيلية عقلية ، ثم اتجاه الفكرة اتجاها معيناً ، ثم مشروع دون نموذج يتبع ، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة » .

وما هو الشيء الذي نستطيع فهمه في الأصل الذي تصور عنه لوحة أو قصة أو قصيدة شعر ؟ أحيانا لاشيء تقريبا . وهكذا يمكن أن يقال : شعور غامض نافذ . أو نغم يلزم الشاعر ، أو لعبة تفرى بأوانها أو مخطوطها ،

أو على الأقل ذلك الشعور البسيط « بأن هناك شيئا ما يجب عمله ، ويقول شلر : عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالبا هو العنصر الموسيقى ، لا فكرة الموضوع الواضحة ، وغالبا ما لا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع . . . وسوف نعود للحديث عن هذه الملاحظة التى تنتشر لدى الشعراء ، وتدل تصريحات فلوير حول هذا على أن تلك الملاحظة صحيحة أحيانا ، بل ودائما لدى كتاب القصة ، وهو يقول مثلا : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو ما يقرب من هذا التلوين ، ففى قصتى القرطاجية (سالامبو) أردت أن أضع لونا قرمزيا ... وفى قصة مدام بوفارى ، لم تأتى إلا فكرة وضع لون العفن الذى يصحب حياة الخنافس .. لقد كان إعداد تفاصيل هذه القصة يخيفنى إلى درجة كنت قد أدركت معها مدام بوفارى بشكل يختلف تماما عن ذلك الذى كنت قد بدأت الكتابة فيها ، حيث كان يتحتم على تصوير بطلة القصة فى نفس البيئة وبفس النغم ، عائسا تقية ، طاهرة .. ولكننى فهمت فيما بعد أنها كانت تصبح على هذه الصورة شخصية يستحيل تصويرها » (٤٧) .

هذا وبلا حظ أن كل من يحاول تحليل مولد الفكرة على هذه الصورة الغامضة ، يجد نفسه إزاء صورة تفرض نفسها عليه فرضا ، تلك هى صورة الضمير الذى ينبعث من أعماق الظلام ، أو ذلك الذى ينساب كوميض برق من بين الظلمات . إن هذه الفكرة — رغم كونها عادية معروفة — تفرض نفسها دائما . انظر كيف يصف « هونجر » مولد السيمفونية : « إنى أبحث أولا عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى .. لنقل مثلا إنى أرى قصر أيرتسم وسط ضباب قائم لأحد الحدود .. هنا يقضى الانعكاس تدريجيا على هذا الضباب ، وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر . وأحيانا يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يجرى بناؤه . وهنا يصبح هذا الجزء لى نموذجاً .. وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية » (٤٨) .

هذا! ولا تعتبر الفكرة الأولى للعمل الفني في أحسن الأحوال في نظر فاليري ، محاطة بالظلام وحسب ، بل إنه يراها مظلمة من أثر شدة الضوء الملقى عليها ، « فليس الضوء مضيئاً ، بل إنه ذو وميض شديد من شأنه أن يندر ويعلق بدلا من أن يضيء » . . . ويشبهه فاليري باللقطة الضوئية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي ، الذي لا يرى شيئا لحظة اللقطة نفسها . ولا يستطيع رؤية الصورة واضحة ، إلا فيما بعد ، أي في الغرفة السوداء التي يقوم « بتحريض الفيلم » فيها (٤٩) .

لكن الشيء الذي يشبه مولد العمل الفني أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لاحصر لها هي الشاهد على صحة ذلك ، لأنها — أي اللغة — تستق استعاراتها تلقائيا حين تحدث عن الإبداع الفني من مختلف أطوار الإكثار الجسدي : فهناك المؤلفون يتصفون « بالخصوبة » ومؤلفون يتميزون « بالعمق » ، على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الحصب والعمق . فلكي ينتج العمل الفني لابد للفنان أولا أن « يحمل » وأن تنمو فيه نقطة تختزن في ذهنه لكي تتكاثر وتنضج ، وهذه هي فكرة « الحمل » . والفنان إذا كالمرأة يحمل ثمرته خلال المادة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفني إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما . على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، ويقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعا للأحوال ، ولكنه يظل مصحوبا « بآلام » لن يكون من الخطأ مقارنتها بآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل في أحشاء أمه ، تتعذى من غذاء المؤلف ، لتصبح في ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلا واضحا . ويتم هذا كله في حكمة لا تعادها إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذاكرته ومعرفته . ويحدث أحيانا أن يد النبات زهرته التي ينتجها

بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفنى حين يمتص منابع العقل ويخزن الروح وقوة الحياة امتصاصا كاملا . ويغدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ إفراغا كاملا ، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو .

يسمح لنا هذا التقريب المتعدد النواحي بين المظاهر الفنية ومظاهر الحياة بفهم القول المأثور الذى طالما نطق به الناس وفسروه تفسيرا خاطئا ، والذى يقول بأن ، الفن تقليد للطبيعة . إن الذى يفهمه الناس عادة من هذا المثل السائر هو أن الهدف الأخير للفنون الجميلة هو تقليد حقائق الطبيعة أو الأشياء الموجودة بها ، ونقلها وتمثيلها . غير أن هذا التفسير ينطوى على تناقض ويخفى تفكير : يخفى لأن من الواضح — حتى إذا أبعدنا البحث فى مشكلة فن التصوير — أن الموسيقى أو فن البناء مثلا لا يقلدان الطبيعة فى شيء على الإطلاق .

من ناحية أخرى فالمبدأ الذى يقول بأن الفن يقلد الطبيعة يحمل معنى يختلف تماما عن ذلك الذى ذكرناه ، ويتضح هذا من فلسفتى أرسطو والتعليميين الذين درس عليهم أرسطو نفسه ، إذ يعنى بالأحرى أن النشاط الجمالى يطابق نشاط الأحياء ، كما يعنى أن طريقة الإبداع الفنى تطابق مراحل سير الحياة .

وبتعبير آخر لا يقلد الفن ما تنتجه الطبيعة ، بل إنه يقلد طريقتها فى الإنتاج ، والفن يسمح لنا ، بالدخول إلى عالم مخلوقات منظمة يتم خلقها كما يحدث بالنسبة لمخلوقات الطبيعة من حيث إنها نتيجة لنوع من التكاثر البيولوجى . والذى يحدث فى كلتا الحالتين أن فكرة غامضة ، واتجاها معينا ، وقوة ما ، وفكرة موجبة منظمة ، ونطفة حية ، تعمل كلها لإنتاج العمل . ويحدث هذا للدرجة أنه إذا كانت الطبيعة نوعا من فن موجود

من ذاته في المادة التي تنظمها هذه الطبيعة من الداخل ، فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجة عن المادة يخلقها من الخارج . والطبيعة كما نرى تضيء لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التي تضيء بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة (٥٠) . ومع هذا ، لا بد أن نتجنب المبالغة في التشبيه كما يفعل البعض - بين النشاط الجمالي والنشاط البيولوجي ، لأن هناك فروقا واضحة بين النمو الروحي والنمو الجسدي أساسها على وجه العموم أن الأول ينبع من فكرة تفكر بنفسها لنفسها ، وتستطيع أن تفهم نفسها وتضبط نفسها على الأقل جزئيا وعن طريق المنطق ، في حين أن الثاني يأتي من فكرة لا شعورية تكاد تكون نعاسية خلال اليقظة ، لا تفكر بنفسها لنفسها . وما من شك في أن هذا الفرق يوضح لنا ، ضمن أشياء أخرى ، أن الفن يتضمن صفات الاختراع والحرية واللاتوقعية ، أكثر مما هو الشأن في الطبيعة . هذا . وإذا كان من الصحيح أن الحياة قد خلقت خلال تطورها عددا كبيرا من أشكال جديدة . فن الواضح أيضا أنها على مستوى الفرد لا تفرض أى فرصة للاختيار . يدل على هذا أن الأحياء الذين يولدون ينتمون إلى نفس النماذج بغير تحديد . أما فيما يتعلق بالفنون الجميلة فالأمر على العكس من ذلك . فالإنجاز الذي اتجهت إليه هذه الفنون في قرن من القرون غير معروف لنا اليوم . إن من المستحيل على مصور ما ، مثلا ، أن يتنبأ بمدى تقدم فنه هوفى التصوير ، ولا أن يعرف مقدما بالتمام أى لوحة سوف يصور غدا ... فإذا لم يكن الفنان يصور نفسه بنفسه نقلا عن صورته الواقعية فإن كل عمل فني من أعماله يقدم لنا شيئا لم نره أبدا من قبل ، ولا يمكن أن يحل محله أى عمل آخر ، وهنا يستحق عمله هذا أن نطلق عليه كلمة « الإبداع » .

أضف إلى هذا أن المخلوقات في الطبيعة تنتج طبقا لطريقة محددة غير متغيرة إلا في حالات استثنائية . وليس هذا ما يحدث في الفن حيث نجد أن كل عمل فني فريد في نوعه يأتي إلى الدنيا بطريقة فريدة في نوعها ... فما من

لوحتين أبدى صورهما نفس الفنان كان تاريخهما هو بعينه . وفي حالات معينة ، يلوح أن العقل قد ترك اليد تجرى في حرية خلال وقت معين ، وفي حالات أخرى يحدث تبادل بين اليد والعقل يتصف بالحرية لدرجة كبيرة نكاد نقول فيها إن هناك خلافاً أو معركة تقريباً . وأحياناً أخرى كذلك زى الفنان قد انتهى من عمله في بضعة أيام ، بل وأحياناً في بضعة ساعات ، بعد أن يكون قد أمضى وقتاً لم يفعل خلاله شيئاً يذكر غير التفكير في لوحة ما لمدة تزيد أو تقل طويلاً (٥١) .

وأكثر من هذا ما لا يحدث أبداً في الطبيعة من أن البذرة الأولى يمكن أن تتعرض خلال نموها لتحولات تغير السكّان الذى يسير قدماً تغيراً كلياً وجزئياً ، فإذا كان المجموع يدعو التفاصيل إلى الانضمام إليه فإنه يحدث أيضاً أن يعمل عنصر ثانوى بدوره للتأثير فى المجموع لدرجة أن يتمكن من استئصال الخطة الأساسية الأولى للعمل . ويحدث أن نرى انتصار مرحلة واحدة على الموضوع الأساسى الذى كان يرتبط بها ، مثال ذلك شخصية « بارسيفال » الذى كان فى المشروع الأول لأسطورة « تريستان » عابر سبيل محسناً . . . ثم اختفى من القصة ليرتفع إلى مستوى الحياة المستقلة . فالواقع أنه كلما أوضح العمل بناءه الأساسى خلال عملية التنفيذ ، ترك فى الطريق عدداً من الإمكانات يطفو هو من فوقها . . . على أن هذه الإمكانات - كما رأينا حالاً فى قصة « تريستان » - لاتضيع أو تفقد على الإطلاق ، حين لاتصبح موضوع عمل آخر ، ألم يؤكد جوته أن عدداً من مسوداته فى « بروميتيه » و « فتال » و « اكسيون » و « سيزيف » قد ظهرت فيما بعد فى الإطار الخلفى لقصة « ايفيجينى » وأنه يدين لهذه المسودات غير المكتملة بجزء من قوة مسرحيته ؟ (٥٢)

عن الصولة

إذا كان دور العمل وأهميته في الإبداع الفني والأدبي على ما هو عليه وكما أوضحناه ، فإنه من الضروري محاربة العقيدة التي تمزق إلى العباقرة خطأ سهولة الإبداع . . . ويكتب بيرجسون أن « الأشياء الجميلة عسيرة ، وفهم عسيرة هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما في حالات معينة ، صعبة الفهم والاستيعاب . ويقترح جورج أوريك بهذا الصدد تمييزاً طيباً ؛ فهو يلاحظ « أن هناك مؤلفين موسيقيين يكتبون بسهولة أدواراً موسيقية صعبة ، وآخرين يكتبون بصعوبة أدواراً سهلة » .

من المؤكد أن هناك سهولة طبيعية تتميز بها العبقرية أو الموهبة ، ولعل من المستحيل أن نفهم خصب الإنتاج الفني - حتى بصرف النظر عن نوعيته - عند فيكتور هوجو وديكنز وبالزاك وفاجنر ، إن نحن لم نأخذ في اعتبارنا أنهم كانوا يعملون بسرعة وفعالية أكثر من غيرهم . والنصب عامل مساعد على السهولة ، ولو أن المبدعين الذين يتمتعون بنفس درجة العبقرية لا يعملون جميعاً بنفس السهولة ؛ إذ يلوح أن بعضهم يتمتع أكثر من سواه بسهولة في العمل ترجع إلى نوع من نعمة إلهية يستخدم عليها الذين لم يصعبهم الحظ . . . فهناك « هونجر » يصرح بقوله : « إنى أعجب بالمؤلفين الموسيقيين من أمثال ميلو وهندميت ، وأحسدهم على ما منحوه من سهولة تسمح لهم بالكتابة كما يسيل الماء من نبع فياض ، (٥٣) . ويتساءل ديلاكروا قائلاً : أليس هذا من صفات الالهة ميفرنا ؛ ذلك الامتياز الذي يسمح بإنتاج عمل كامل بلفتة واحدة ؟ . . . كم تكون السعادة إزاء مثل ذلك الإنتاج الذي يلوح كما لو لم يكن قد كلف صاحبه شيئاً . وكم هم سعداء أولئك الفنانون الذين يستحتم إله ما لإنتاج كهذا ؟ (٥٤) .

ومع هذا فلكل وسام ظهره القبيح . . . فن الجائز أن تنطوى السهولة

على بعض الخطورة ، حكمها في هذا حكم النجاح البالغ السرعة ، فالفنان الذى يقنع بها يعرض نفسه للضياع ، إن هو صادفته عقبة ما لم يتمكن من التغلب عليها ؛ لأن موهبته لم تبلغ درجة النضج ، ولأنه لا يبذل الجهد اللازم الذى يقدم به للعمل رعاية كافية . لذا كانت كلمة « السهولة » في لغة الفن مرادفة غالباً لكلمة السطحية ، والتأثير الذى يمارسه العمل الفنى السهل تأثير لطيف ، لكن الذى ينقصه هو القوة أو العظمة أو الأصالة . ولقد كان ديلاكروا يعمل على تشخيص أمراض عدد كبير من معاصريه ، وقد رأى في بوننجتون رجلاً مليئاً بالعاطفة ، لكن يده هى التى توجهه ، وفي هذا تضحية بألم المزايى في سبيل سهولة بائسة هى اليوم سبب في فشل أعماله . ولم يكن الوصف الذى وصف به ديلاكروا ، شارليه بأحسن من هذا حيث قال عنه : « لم يكن لموهبته فجر ، فأنت تجد لديه سهولة عجبية تخدم خيالا لا ينضب ، لكن لم تكن هذه السهولة عاملاً يرفعه دائماً إلى المرتبة العالية التى كانت تصنف بها أعماله الأولى . . يلوح أن المواهب الطبيعية التى يجرى إعدادها في بطن شديد وخلال آلام أشد تنتهى إلى مصير من حياة أطول في قوتها وفي اتساع رحابها . (٥٥)

هذه السهولة موهبة طبيعية ، لكن هناك نوعاً آخر من السهولة ، هو ذلك الذى يكتسب كثمرة الجهد يبذل . ويقول جيونو في هذا : ما السهولة عندى ؟ إنها تتكون بالضبط من هذا : أكتب يومياً ، ومنذ أربعين عاماً ، من الساعة صباحاً إلى الظهر ، عداساعة للبراسلات ، وأكتب ثلاثاً أو أربعاً من صفحات مجلد ، حتى في الأيام التى يسود فيها قسئى أنكد ألوان الحزن والحداد . « ٥٦ » . وبهذا النظام يكتسب المبدع مهارة لا يمكن أن يدعيها ناشئ . أو متدرب . وهذا الأمر صحيح بالنسبة للصورة والموسيقى وفنان العمارة والأديب ، صمته بالنسبة للآخرين جميعاً ، فهو يعنى - طبقاً للقوانين العادية - لفظة يد ، أولفظة عقل ، سرية تجعل العمليات التى يقوم بها أسرع وأيسر ،

وما يسمى قدرة لاتزاع فيها لدى فنان ، ماهو بالضبط ذلك التفوق الذى يرجع إلى تمكنه من وسائل تحقيق فنه . وما من شك فى أن كاتبنا مسرحيا سبق له أن كتب مائة مسرحية يعرف أحسن من غيره كيف يربط أطراف أحداث مسرحيته ، وكيف يضع الشخصية فى مكانها الصحيح وينسج خيوط المنظر بحيث يستحوذ على الاهتمام .

والمهارة فى التنفيذ الفنى ليست بعديمة القيمة من وجهة النظر الفنية ، ومن المؤكد أنها لا تختلط بالفن نفسه ، بل هى خاضعة له ، ولا تتمتع بقيمة ما إلا بصفتها وسيلة فحسب . ومع ذلك فالهتان لن يكتفى بما يمتلك منها ، وهو يحتاج دائما - هكذا يرى انجر وهو خبير فى هذه الناحية - إلى المزيد منها . أما السهولة - هكذا يقول - فلا بد من استخدامها واحتقارها فى آن واحد ، ورغم ذلك فإذا كان لدينا ما يعادل مائة ألف درهم ، فيحسن ألا نأخذ منها إلا ما يعادل درهمين (٥٧) ، وأكثر من هذا فإن هناك شعرا ينبع من المهارة الطبيعية ، وبهذا الصدد يمتدح ديلاكروا عند روبانس ذلك التدريب الذى لا يقاوم والذى تمارس به اليد المدربة العارفة عملها ، الأمر الذى ينجم عنه شعور بالسهولة التى قامت بإنتاج هذه الأعمال ، وهو شعور يضئ على العمل الفنى قوة جديدة . غير أن الفنان الفلنكى العظيم روبانس ، يتمتع بما يزيد من الموهبة . فالنفيذ الفنى عنده باهر ، لا يفيد إلا فى التعبير عن غنائية شاعرية جارفة ، فى حين أننا إن فرضنا وجود هذه الفنية التنفيذية ذاتها عند فنان تافه لاحظنا أنها لا تصلح فى شيء ولا تعبر عن شيء ، ولوجدنا أنها تغير من مغزاها حالا بحيث لا يبق منها إلا تمرين مدرسى ، وإقدام لا قيمة له « مهارة يدوية بلهاء » (٥٨) .

على أن المهارة المكتسبة ، مثلها مثل السهولة الطبيعية ، يمكن أن تؤدي إلى نكبة ، لأنها تعمل على إغراء الفنان بشدة بأن يترك لها نفسه وأن يكتفى بها ، والذى يحدث هنا أن تظل موهبته الطبيعية كما هى لا تتجدد

بل تسقط في إطار « الممجوج » والنقليد الشكلي والبريق الكاذب للأعمال المتعجلة ، ويفقد الفنان إخلاصه لمذهبه وصراحته في التنفيذ ، وما أسماه ديلاكروا « العاطفة » التي يبدى إعجابه بها في مصورات القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، تلك العاطفة التي يمكن أن يحتفظ بها الفنان لو كان على درجة من الجمل أو السذاجة ، فالعلم يكاد يكون دائماً مشتوماً ، ومهارة اليد أو معرفة عميقة نوعاً ما لعلم التشريح أو للنسب بين الأجزاء تؤدي بالفنان في التو إلى حرية كبيرة ، مبالغ فيها ، فلا يعكس الصورة على ما هي عليه من نقاء ، وتفريه وسائل التنفيذ بسهولة أو باختصار إلى أن تؤدي به إلى الاصطناع » (٥٩) .

أما عن السهولة التي يعمل بها المصور أو الأديب ويقدم عمله الناتج عنها إلى الذين يريد ، فما هي إلا خداع للبصر ، فالناظر إلى هذا العمل يعرف - إن هو دقق النظر - أنه لم يتم بالسهولة التي كان يتصورها أول وهلة ، وهكذا يصبح السير عسيراً في أغلب الأحيان . ولم تقت « بوال » هذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا ينبغي أن يظهر الكتاب كما لو كان ناتجاً عن التدقيق والإجادة ، بل إنه من غير الممكن أن يكون قد نتج من الإجادة ، والعمل نفسه هو الذي يضاف عليه غالباً مظهر السهولة التي طالما امتدحها البعض ، وطالما جذبت القارىء . فهناك بطبيعة الحال فرق بين أبيات شعر سهلة وأخرى تم قرضها في سهولة . فها هي ذى كتابات « فيرجيل » وقد كانت نتيجة عمل جد طويل الأمد لدرجة كبيرة للغاية ، ولهذا فهي أكثر طبيعة من كتابات « لو كان » الذي كان يقال عنه إنه كان يكتب بسرعة هائلة . فالجهد الذي يقوم به المؤلف عادة لصقل ما يكتبه وإضفاء الكمال عليه هو الذي لا يتطلب من القارىء جهداً لقراءته (٦٠) .

وإذا فرضنا أن كاتباً قد طلب إلى جمهور قرائه بذل شيء من هذا الجهد الذي قام به هو ، فما من داع لأن يعاب عليه هذا ، بل غالباً ما يكون هناك

فيودور ليزنيز

لا ينبغي في عامة الأحوال أن نخشى الإفراط في السهولة عندما يواجه التنفيذ عقبات مادية، كما يحدث في فن النحت؛ إذ تساءل: كيف يمكن تجنب عدم الاكتراث والضعف إن لم توجد هذه العقبات؟... ألا نعمل بحيث نقرض على نفوسنا قيوداً نختارها اختياراً؟ يرى البعض هذا... فيودلير إذ يعارض مذهب الحرية في الرومانتيكية يكتب عن المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتاً فيقول: -... وتسيل الفكرة فيها وكلها قوة لأن صيغتها عسيرة التنفيذ... أما عن القصائد الطويلة فهي مجال الذين لا يستطيعون نظم القصيدة منها» (٧٦).

ويعمم فاليري هذه الملاحظة بحيث تصبح ناحية أساسية من نواحي علم الجمال عنده، فيقول: «إن الفنانين الحقيقيين يعرفون الخطر والضيق الناجمين عن السهولة الكبيرة. فالقلم أو الفرشاة تلوح لهم كما لو كانت خفيفة للغاية، فيفكرون إلى أن يعرفوا أن عملهم لن يكلفهم وقتاً كبيراً، ويفكرون فيما تم نتيجة لهذه السهولة... فتراهم في العصور المواتية للفنون وقد دخلوا لأنفسهم صعوبات خيالية، واخترعوا قواعد وتقاليد اختيارية، وحدوا من حرياتهم بعد أن فهموا ضرورة الخوف وحرموا أنفسهم من إمكان صنع كل ما أرادوا في الحال مباشرة وفي ثقة تامة» (٦٤).

والأمر هنا يستحق أن نقف قليلاً عند عرض دوافع العمل، حتى لو لم نكن نقبل كل ما يقول به فاليري، فليس من قبيل «الانحراف» حقاً، أو من باب حب المتاعب والعذاب أن يحب الفنانون «تقييد أنفسهم بسلاسل يختارونها لأنفسهم»، بل إن لديهم مبررات قوية لذلك، أولها أن الفن، من إحدى نواحيه على الأقل، نوع من اللعب، وكل لعب يتضمن قواعد معينة، واللذة التي نجدها فيه كبيرة جداً بحيث تصبح معها هذه القواعد

أشد تضيقاً وأكثر عدداً عما تتصور . مثال هذا قواعد قرص الشعر ووزنه ، فلا لذاتنا ولا انفعالاتنا تهلك أو تفسد إن هي خضعت لهذه القواعد ، بل هي تتكاثر وتتوالد بعضها من البعض أيضاً وبفضل نظم تقليدية خاصة . انظر إلى لاعبي الشطرنج . . انظر إلى الآلام التي تسببها لهم هذه اللعبة . . . وإلى تلك الحرارة التي تصل إليهم عن طريق تقاليدهم العجيبة ، وإلى هذه القيود الخيالية في حركاتهم . . . لأنهم يرون بلا مرأى حصانهم العاجي الصغير وقد أخضع إلى قفزات خاصة معينة على اللوحة . . وهم يشعرون بضغط وقوة لا ترامها ولا يعرفهما الجهد الجسدي . . . وما إن تنتهي المباراة حتى تختفي هذه المغناطيسية وتغير طبيعة الانتباه الشديد الذي طالما استمرت فيه هذه المباراة . . . وبزول كل هذا كما يزول الحلم ، (٦٥) .

فكر في هذا أيضاً . . . ماذا تكون عليه الفكرة دون الصورة الخارجية التي تنكشف فيها ؟ تكون شيئاً يسيراً هيناً . . . ظل يخفى حال ظهوره إن هو لم يتجسم في مادة صعبة التشكيل . . . وكلما تكون الفكرة تافهة في أغلب الأحيان إن هي لم تصل إلى درجة من الارتفاع بفضل مقتضيات التعبير ؟ هذا صحيح سواء أكان الأمر يتعلق بالقوة الروحية أم القوة المادية ، فمهما تكن قوة الحرارة فإنها لا تصبح ذات فائدة أو مبعثاً للحركة إلا بفعل الآلات التي يدفعها الفن فيها . ولا بد من مضايقات تأتي في موضعها لتكون عقبة في سبيل انحسارها انحساراً تاماً . . . ولا بد من تأخير يحدث في حكمة ليقف في وجه العودة إلى التوازن الذي يمكن التغلب عليه ، بحيث يسمح هذا التأخير باختلاس شيء قبل نزول الحرارة نزولاً لا يشر ، . . فوظيفة الفنان إذاً — وعلى نفس النمط — هي النقاط الطاقة الإبداعية مع توجيهها في طريقها ، وإذا لم يفعل هذا تناثرت تلك الطاقة . . فبين الانفعال أو الفكرة الرئيسية وبين ما تنتهي إليه من نسيان وخطط وغروض ، وكلها صفات لا مفر للتفكير منها ، من هذا وذاك يصبح عمل الفنان إدخال مضايقات يوجدتها هو لنفسه بحيث يقوم بعد دخولها تنازع بين طبيعة الظواهر

الداخلية المؤقتة وبعض العمل المتجدد والوجود المستقل . فإن لم توجد هذه المضايقات الضرورية لما أمكن أن تكون هناك إلا خلخلة واحتمالات وسهولة تبعث على التقزز : ثروة لا إرادية كبيرة لكنها عديمة القيمة ، تلك التى تأتى من الأحلام فتحرك الأشياء البالية التى لانهاية لها وتغلطها بعضها ببعض ، (٦٦) .

وهناك حديث أخير عن طبيعة الشعر : إن الشيء الذى يميز الشعر عن لغة الكلام العادية ، كما سنرى فيما بعد ، هو أن هذه الأخيرة تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، فى حين أن الشعر قيمة ذاتية بصرف النظر عما يعنى ، لذا نجد أن « كل أدب يكون قد تخطى عمرا معيناً يحدد معالم اتجاه يرمى إلى إبداع لغة شاعرية منفصلة عن اللغة العادية ، لها تعبيراتها ، وتركيباتها وحريرتها وموانعها التى تختلف كلها اختلافاً يزيد أو يقل عن نظيرتها فى الحياة العادية وهنا تصبح العقبات التى يقابلها الشاعر ذات أهمية كبرى ، وهى تبرر وجودها تبريراً كافياً إن هى استطاعت » أن تذكر قارض الشعر كل لحظة بأنه لا يتحرك فى مجال اللغة العادية ، بل إنه يتحرك فى مجال آخر يتميز عنه تماماً ، (٦٧) . وبتعبير آخر ، فإنه مهما يكن أصل « هذه القيود الموجودة فى القوانين القديمة ، فلا قيمة لها إلا لأنها تعبر ببساطة تامة عن عالم مطلق للتعبير ، وهذا العالم موجود فى ذاته ولذاته ، هدفه النهائى هو اللغة ، تصبح فيه القصيدة بعد خلاصها من عيوب الفكر ، حية تعيش من الكيان المستقل للعمل الفنى ، على أن « مطالب قرض الشعر قرصاً دقيقاً تنحصر فى الاصطناع الذى يمنح اللغة الطبيعية صفات المادة الصلدة ، وهى مادة غريبة عنا تظهر كما لو كانت صماء إزاء رغباتنا » (٦٨) .

« قيود لذيذة » . . . هاهم أولاء هواة الصعاب يرفعون صوتهم ليتغنوا وليتدحوا التقاليد التى أعلن الرومانتيكيون الحرب عليها فى شيء من الخشية . هاهم أولاء ينتشون أمام الأشعار ذات الأوزان الثابتة التى طالما مارسها قدامى الشعراء . فنأقصاد المدح التقليدية إلى الأشعار ذات

القافيتين الخ... بل وإلى المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا بوجه خاص... تلك التي تبث الحماسة... والتي بوجه فاليري إلى مخترعها المجهول حديثا جمبلا يقول فيه: «لا أدري ماذا تساوي أبحاثك.. لكنها مهما تكن رديئة، ومهما يكن جفافها، ومهما تكن غثة، فإنني أضعك في قلبي فوق كل شعراء الأرض والجحيم... إنك اخترعت شكلا... وصيغة...» أما عن قاعدة الوحدات الثلاث في فن الكتابة المسرحية فهي ليست أقل نصيبا من الدفاع الحار: «أهي شبيحة؟ مصطنعة؟ أهي على عكس الحياة؟ خطأ... بل هي بالأحرى مرنة، مجاملة... لأننا مهما يكن الأمر فتساءل: «هل من المنطق أن نضع ما يسمى «الحياة» في موقف الضد من هذه الشروط الثلاثة العظيمة؟ ألا نرى... وبالأأسف أن الحياة، الحياة الحقيقية، تخضع - حتى توجد - لعدد كبير جدا من قيود إجبارية؟ والوحدات التي لا مفر منها؟ ألا تعتبر الوحدات الثلاث المشهورة... تلك التي طالما وقعت عليها اللعنة... شيئا قليلا وقيوداً خفيفة بالنسبة للوحدات والقيود العامة في الحياة الواقعية؟» (٦٩).

ولقد مضى وقت طويل ولم يطل العراك حول القافية. فهذا فيرلين، ومن قبله فينلون، يندد بما يسمى «مضمار القافية»، لكن لديك أيضا فاليري ومن قبله فولتير، يمتدح محاسنها. إن أعجب من كل هذا ذلك التمسك الذي يديه بها الكتاب الذين مستهم الثورة السريالية... ولهذا مغزاه الكبير... إن الصعوبات وما تأتي به من خصب... تلك الصعوبات التي يتحدث عنها كوكتو ترجع إليها. ويقول في هذا كوكتو: «كلما اكتشفت عظمة الفكرة الشائمة ملت إلى الإيمان بأن إثارة الخيال تأتي من عدد قليل من وسائل يمتلكها، وكلما اقتربت من بيت الشعر، ذلك الزى القديم الذي لا يتغير، والذي يحاول كل منا أن يفسد شكله... فهكذا يتخلص عصرنا من الفوضى رغم أنه يتخذ مظهر الفوضى، وهكذا يعود إلى القوانين الثابتة

بروح جديدة... ثم يختتم قائلاً: «فلنعد إلى القافية، هذه القوة القديمة ذات السمة الطيبة». (٧٠).

لاشك أن آراجون يطالب بعروض «أوزان الشعر، أكثر مرونة وانتقالاً من بيت شعر إلى آخر بحرية أكبر، كما يطالب بإضفاء ثروة من كلمات جديدة ومعلومات جديدة على الشعر، لكنه مع هذا يتفق ورأينا فيما يتعلق بأعماق الفكرة «الشاعرية»، وفي هذا يقول: «وهنا تعود القافية إلى كرامتها الأولى، لأنها هي التي تدعو إلى إدخال أشياء جديدة في اللغة القديمة... وهنا فقط لن تصبح القافية منار استهزاء: لأنها تشارك في إثبات أهمية العالم الواقعي، ولأنها الحلقة التي تربط الأشياء بالأغنية، والتي تدعو الأشياء إلى الغناء... ولقد مررنا منذ فترة قصيرة بمرحلة كان الشعر قد تحلل فيها وأصبح شيئاً عادياً يعادل في هذا وقع الأقدام المحسوب عددها كما حدث في القرن الثامن عشر... وما من شك في أن الشعر الذي يكتب آلبا في هذه الأعوام الأخيرة سوف يبلغ نفس المصير الذي بلغته أشعاره عصور الرعاة» (٧١).

هذا ولن يمر هذا الرأي دون معارضة تقول بأن الشعر شيء والعروض شيء آخر، وأن أحياناً من الشعر تكون مقفأة لأكبر درجة من الإلتقان يمكن أن تكون عديمة القيمة، في حين أن أحياناً تحررت من القافية والقواعد يمكن أحياناً أن تنطوى على نجاح مذهل... الأمر الذي لا يمنع مؤلفنا من الرد عليه، فالغنان في هذا هو الذي يدخل في الحسبان شيئاً أكثر من الأداة التي يستخدمها، فإذا كان استخدامه لها شيئاً فإن هذا لا يعني أن تكون الأداة رديئة. أضف إلى هذا أن من الضروري أن تكون تقاليد قرض الشعر متينة لكي يعود كبار الشعراء بالفرصة إلى استخدام القافية بعد أن يكونوا قد تحرروا من بيت الشعر التقليدي، أو أن يكونوا قد اكتسبوا ثروة من القوافي الداخلية ليستخدموها في نصوصهم وليوجدوا بها تقابلات

شاعرية دقيقة . هكذا يفعل كل « بطريقته » ، هـ دى رنييه وف . جامس وبول فوروبول كلوديل . ولنعلم أن الثوار الذين يقتصرون ثم يتحولون إلى مستبدين يستحيل التعامل معهم لا يوجدون في ميدان السياسة وحده ، ولنعلم أن النظام الذى يتم هدمه يحل محله نظام آخر ، ويمكن — كما قال فاجنر : « إحلال ظلم محل ظلم آخر جديد لا يقل عن سابقه تكبيلا بل ويزيد عنه تعسفا .

وعلى أية حال فالفنان في نهاية الأمر لن يعود بطريقة من الطرق إلى القواعد الشائعة ، بل ولن يدعى بدوره تغيير المملكة التى تغطيها إلهة الشعر ، بل إنه يسن لنفسه قانونه الخاص به إن كان حقا شاعرا ، وغالبا ما يكون هذا القانون أشد تحكما من القوانين المكتوبة . ويحدث كوكتو عن « الشدة الفظيعة ، التى تتحكم في وضع الفعل في مكانه وعلامات التأنيث والتذكير وحركة الوزن ، تلك الشدة التى « قد لا يرى القارى . فيها إلا نوعا من السكسل ، وهو يقول في ظرف « إن الشاعر إنسان تسكنه آلاف الشياطين ، وعليه أن يطيعهم » (٧٢) . .

وما هذه إلا صفة من صفات سن النضج التى لا يمكن أن تناقضها الشيخوخة إن نحن عرفنا أن كوكتو قد قال في « خطاب أو كسفورد » — بعد أن ندد بما أسماه « مؤامرة الأسلوب والقواعد » عند « عدد كبير من الشباب » الذين « يخططون بين الهيكل أى القصيدة وبمجرد الشكل الشعري ، قال « موضحا ، إن استحالة رؤية نظام معين لا يمنع من كونه قائما ، فليكن إذن هذا النظام غير مرئي لكن وجوده لامراء فيه . . .

وسط هذه المناقشة توجد النظرية الخاصة بحرية الفنان .. فهمنا هذا . لكن الحرية في مجال الفن وفي أى مجال من مجالات السلوك شيء والإباحية شيء آخر ، فهى لا تفترض أن نترك القانون جانبا لأنها هى القوة التى

تسمح لنا بأن نسن لأنفسنا قانونا . والنظام لا يقتلها لأنها ثمرة النظام الحلو . انظر إلى تاريخ فن التصوير . « نعم . إن لمسة من ريشة تاتوريه أو إويني أو كوريج أو رينولدز أو فيلاسكين تأتي في حرية تعادل حرية الهواء الطلق ، ومع هذا فهي دقيقة مضبوطة ، لكنها هي النظام الموروث من جهد بلغ عمره خمسمائة عام ، نظام يمكنها من أن تكون طليقة وأن تخرج أعمالا فنية كبرى . أطعها تكن حرا كذلك وبدورك ، لكن الحرية الكاملة لن تأتي في الأشياء الكبيرة والصغيرة على السواء إلا بخدمة كاملة متقنة ، (٧٣) .

ماذا تكون هذه « الخدمة المتقنة » ، في مجال الفن إن لم تكن تكيفا بين العمل الفني وبين الهدف الذي يرمى إليه ، بناء على مقاييس يقبلها الفنان وتعمل على إعفاء الجمال عليه ؟ فكيف من قيود على الفنان أن يتحملها وينتصر عليها . فن مقاومة ضد المادة إلى حدود يفرضها تشريح جسم الإنسان على النحات أو المصور ، إلى قوانين الضوء والظل الخ . وبدلا من أن تكون هذه القيود عاملا على استعباده تجدها بين يدي ذى الموهبة أو العبقرية وسائل لتحرره ، لأن الفنان يحتاج إليها لكي يشغل دفعته ويوجهها ، ولكي يستطيع التغلب على الأشياء كلها .. ويمكن أن يقال كذلك إن الوحي ينحصر في سلسلة من العقبات ينتصر أو يقضى عليها ، وإنه — أى الوحي — لا يتحرك بحرية إلا بعد أن يعرف كيف يخضع لهذه العقبات وبكافح معها مدة طويلة لكي يسيطر عليها جميعا . ولعل أحسن المرتجلين وأهمهم من أمثال ديموستين قد اضطروا إلى غزو موهبتهم والتمسك منها .. وأولئك الذين يتمتعون أصلا بهذه الموهبة لم يستخدموها استخداماً سليماً إلا بعد أن جاهدوا في صبر طويل ليتمكنوا منها ... مثال هذا سيزار فرانك الذى ظل راکماً خلال ربع قرن من الزمان بعد انتصاراته الأولى ، وكان في هذا أشد حكمة من « سبنيه » ، الذى أفاد من موهبة سهلة ولم يفعل شيئا يخلده الزمن ، (٧٤) .

يعتبر سترافنسكى - خطأ أو صواباً - ثوريا ، ومع هذا فما من أحد يشك في جرائه .. ومع ذلك فما من أحد أيضاً أصبح أكثر منه نبيا بشر بحكم الإرادة . من منالم يسمح أبداً أن الفن شيء آخر غير مملكة الحرية ؟ .. إن هذا النوع من الكفر ينتشر انتشاراً واسعاً وبنفس الدرجة لأن الناس يعتقدون أن الفن شيء خارج عن النشاط الشائع ، لكن لا يمكن - لافي الفن ولا في غيره - أن نبني شيئاً على أساس ضعيف ؛ فالشيء الذي يكون على العكس من السند الأساسي لا يمكن إلا أن يكون على العكس من الحركة . وفيما يخصني أقول إنني أشعر بنوع من الرعب عندما أشرع في العمل وأجد نفسي أمام ما لا نهاية له من الاحتمالات ، وأشعر بأن كل شيء مسموح به لي .. فإذا كان في استطاعتي استخدام كل شيء .. الطيب والردى على السواء ، وإذا لم يكن هناك ما يجعلني أقاوم شيئاً ما ، لأصبح أى مجهود أقوم به عديم الفائدة ، إذ أننى لا أستطيع أن أشيد شيئاً على لا شيء ، وكل محاولة تصبح هكذا عديمة القيمة . فهل أنا مرغم إذاً على أن أضيع في هوة الحرية هذه ؟ ، لا .. فلنكن يتخلص من هذا الدوار بجده من ناحية يتعلق بأهداب الموضوع ، أى بضرورات الشيء الذي يقوم بعمله ، ومن ناحية ، أخرى يخلق لنفسه قواعد معينة . وفي هذه الحالة تنحصر حريقى في التحرك في إطار الضيق الذى حددته لنفسى وبنفسى ، ولكل مشروع من مشروعاتى . بل وسأقول أكثر من هذا : إن حريقى تكبر وتعمق كلما حددت حدود مجال علمى تضيقاً ، وكلما أحطت نفسى بعقبات أكثر عدداً .. وكلما فرض الإنسان على نفسه قيوداً ، تحرر من هذه السلاسل التى تقف في سبيل تفكيره .. وكلما فرضت الرقابة على الفن ، وكلما حددت حدوده واعماله ، ازداد حريته (٧٥) .

ماهى إذاً مآثر هذه القيود وتلك الحدود ؟ .. ما محاسن هذا الخاضوع ؟ .. ماهى ؟ .. هناك جملتان تلخصانها إنه « كلما رفع عني قيد حرمت من قوة

وتحكم القيد لا يوجد إلا للحصول على دقة التنفيذ . وكان ليوناردو دافنشى يقول إن القوة تتولد من الضغط وتموت بالحرية . «والذى لا يزال يفخر بعكس ذلك ويقضى على الضغط ، يحده في هذا أمل ضائع في أن يجد في الحرية أصل قوته ، فلا يجد فيها إلا تحكم النزوات وفوضى الأهواء» (٧٦). ولكيلا نتحدث مثلاً عن أعمال سترافنسكى نفسه ولا عن آخرين غيره كثيرين - ابتداء من مقطوعة «فن اللحن المتكرر» لباخ - هل يظن أن رافيل في دوره الكوفشرتو من أجل اليد اليسرى ، فقد شئنا ما لأنه قلل من وسائل التنفيذ ؟ أليس العكس هو الصحيح ؟ إن الضغط وتضييق إمكانيات التعبير في عمل فنى يصوره عازف بيانو أكتنغ يركز لدى رافيل جميع القيم وجميع أنواع الجرأة وجميع قوى الشعر الرقيق ، (٧٧) .

لقد كان من الضروري قطعاً تنفيذ هذه الأسطورة الخيئة التى تقول بوجود حرية دون مقاييس أو حدود ، لكن من الضروري أيضاً أن تحتفظ بموقف معقول وألا تنتقل من إفراط إلى إفراط . فليست كل القيود سليمة ، وليست جميع النظم بمواتية لإطلاق الحرية الحقة ، ولكى نبقى في مجال الفنون نقول : إن من المؤكد أن الفنان في حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ، لأنه يبدع شكلاً . فعبقريته الخاصة ، يخصها الوحي ، تود لو تصادف ملابس ملبوسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها مثيراً ، ومن نفسه لاعباً فناناً ، لكن يجب أن تكون هذه التحديدات هى بعينها التى تحدد الحالات المختلفة طبقاً لتباينها الحقيقى ، فالتقاليد التعسفية ، التى تكون غريبة على المحتويات الفعلية لكل حالة قد تودى إلى تنفيذ أعمال متكررة دمية ، وقد تقضى في الحال على خصب الاختراع لدى المبدعين . فليس إذا من المقبول أن تتعدى القيود حدود مجال البرنامج الواضح بحيث تتطلب صيغاً معينة للأسلوب : (٧٨) .

فاواقع أن إرغام الفنان على أن يكيف نفسه بمبادئ غير جوهرية ،
تؤخذ على أنها مقدسة وتعتبر كأنها « قوانين أبدية للجمال » ، لن يؤدي أبدا
إلى فن حى تعبيرى ، بل يؤدي إلى الجفاف والتقليد الأكاديمى العتيق . لهذا
لا يمكن أن يقلد قوانين الماضى لكي يخلق عملا جميلا ، ولا الأشكال المصرية
القديمة أو الرومانية القديمة ليخلق عملا فنيا ذا موضوع دينى . ولقد رأينا
هذا مثلا فى أعمال مدرسة « بيرون » . ودون أن نذهب فى هذا إلى حد
بعيد نقول كم هناك من تشويه وجود يرجعان فى تاريخ الفنون إلى القواعد
التي كانت تفرضها قاعات الفن التقليدية أو هيئات الحرف أو التقاليد ؟ ..
وكم من مرة — رغم مايقول فينشى — مات الفن من القيود واختنق لعدم
وجود الحرية ؟ ..

هكذا نرى أن القيود ليست حلوة بالنسبة لجميع الناس ، ولا فى جميع
الأحوال ، فغالباً ما تؤدي إلى نتائج عكسية لا تنفق ذلك التى يتوقعها
جيد وفاليرى وآخرون ، ولطالما نددها كلوديل قائلاً : « يلوح أنهم يريدون
القول بأن الضغط فى ذاته يضطرنا إلى إجراء رقابة أكثر شدة ، وإلى عدم
الاكتفاء بأول تعبير يطرق الذهن ، وبأن هذا يرغمنا على رسم شكل أشد
ثباتاً وأكثر صلابة وأرفع فناً .. وهنا أنكر تماماً قيمة الضغط ، لأن قيد
القافية كما يمارسه شعراء البارناس يضعف قوة البحث عن ألفاظ اللغة لدرجة
ضخمة ، وهنا يضطر الشاعر إلى أن يتبنى أشكالاً تتكرر تكرر أريدنا
وإلى أن يقتنع بما يأتى إليه وبأشكال ثابتة يستخدمها لأنها أكثر سهولة من
غيرها . فالقوافى مثلاً ليست وفيرة فى النغمات التى تعتبر جميلة بوجه خاص
بالنسبة للأذن ، فالمقاطع التى تخرج من الأنت مثل « أن ، و «أون ، و «أين ،
تجد فيها قوافى لا حصر لها ، فى حين لا تجد أية قافية فى النهايات الجميلة مثل
« اميل humble » و « بوربر pourpre » وسامبل simple .. » (٧٩)

وأخيراً — وهنا ندخل فى أعماق الأمور — يجب أن تكون التقاليد

المفروضة على الفنان ذات طبيعة خاصة تسمح له بأن يوجد التوافق بينها وبين استعداداته الذاتية . لا تذكر هنا المحاسن التي قدمتها قاعدة الوحدات الثلاث للشاعر المسرحي راسين، ولا القاعدة التي كانت ترغمه على تصنيف آيات الشعر ذات الاثني عشر مقطعا بالقوافي « الجافة » ، ولقد لعبت هذه القواعد التقليدية ولا شك دوراً عظيماً في تدهور الفن المسرحي الكلاسيكي . لكن ما من شك أيضاً في أنها عملت منذ أيام راسين على إضعاف نغم اتصف بكثير من الحرية . . . هل تحاول أن تفرضها مثلاً على كلوديل ؟ ما زال الأمر هو أن نعرف ما إذا كانت طبيعة القيود هي أن يصبح الإبداع غناً أو أنها تعاون في مساندته وفي تحديد أسسه الأولى . لا يكفي هنا القول بأنها يجب أن تشبه قواعد اللعب التي ينصرف إليها كل فنان انصرافاً حراً ، بل لابد أن نضيف إلى هذا أن من الضروري أن تصبح هي في نفسه بمثابة قانون حي للعمل والتقدم ، وأن تضفي على فنه الذي يمارسه هو طبيعته هو ، وأن تندمج بهذه الطريقة في كيانه الإبداعي ، وأن يوجد التوافق بينها وبين طبيعته هو في سر وسعادة ورغبة ، وبالاختصار فإن « القواعد لا تساعد العبقري إلا بقدر قابليتها للتوافق ورغباته العميقة بصفته إنساناً ، وإلا بقدر كونه إنساناً حياً تعمل هي على إذكاء حيويته وحساسيته » (٨٠)

وقد يوافق أشد أنصار النظام تمسكاً بهذه التحفظات التي ذكرناها ، لكنهم يلجأون أحياناً إلى الدفع بطريقة التعبير عن فكرتهم دفعا شديداً بقصد إجادة محاربة خطأ ما . . . غير أن أعمالهم تدل على أنهم كانوا يتمتعون بكل حرية داخل قيودهم الاختيارية ، وعلى أنهم أخذوا نصيبهم من الصراحة والحرية عندما أرادوا هذا . وهم لا يتكرون خطر القيود التي تفهم على حقيقتها ، فعندنا فاليري مثلاً يقول : « إن إبداعاً موسيقياً ما لا يهبط إلى مستوى مجرد الملاحظة ، كما سبق ، واعتقد كثيرون جداً من الناس الذين عملوا في جفاف وجعلوا من القواعد قواعد سخيفة ثم أثاروا نتيجة

لهذا ردود فعل فظيعة » (٨١) . ولا يجمل فاليرى نفسه مع ذلك تبين الطابع الفنية ، فهو الذى يقول أيضا : « أما عن نفسى فإنى أعتقد أن جميع الناس على حق ، وأنه يجب أن يعمل كل كما يريد » (٨٢) .

غير أن تعبير « يعمل كل كما يريد » لا يعنى أن يعمل بأى طريقة كانت . وكلوديل إذ يضارب في قوة شديدة بحقوق الناس في الحرية لن يذهب إلى هذا الحد ، وصحيح أنه يصرح بقوله : « إنه لا ينبغي أن نعمل متعمدين . فالفنان الذى يبدى انتباهه إلى فنه ، مثله مثل البهلوان الذى ينتبه إلى قدمه . وآلهة الشعر عذارى طاهرات ينفرن من الشدة ويتلخص مذهبي في الشعر في هذه الحكمة القديمة : لاتقف في وجه الموسيقى . دعها تنبع وحدها .. أعد نفسك لى تأتى » (٨٣) . ومع هذا فكلوديل لا يكتب جزافا ؛ فقد كتب كتاب « فن الشعر » على أسس وقوانين استقاها ليستخدمها هو طبقا لمتطلبات عبقرية . أضف إلى هذا أنه ، وهو مؤلف « الرأس الذهبي » ، لا يمكن أن يكون قد استطاع كتابة هذا المؤلف إن كان قد « منع » موسيقاه من الخروج بدرجة أعلى قليلا من تلك التى سمح لنفسه بها . فليكن النظام إذا ذاتيا فرديا وتلقائيا كما براد ، لكن لا بد من النظام كنظام . وكما قال فاجنر على لسان أحد شخصياته في نهاية « أستاذة الغناء » : « كون نفسك قاعدتك ثم طبقها » . لكن لنفرض كذلك أنه قد لا يكشف الفنان عن قاعدته هو إلا بعد أن يكون قد طبقها . . .

مهارات سبيرة

لا يكون العمل خصبا إلا لدى الفنان الذى « يضم شيئا بين أحشائه » كما يقال . . . ويمتلك كنزا داخليا يستمد منه ، وموهبة للتعبير عن مشاعره بلغة معينة . ولن تكون العقبة خلال العمل ذات فائدة ، ولا الضغط وسيلة للحرية ، ولا الصعوبة وعدا بالجمال ، إلا بالنسبة إلى روح جبارة لها قوة

الانغماس في الكفاح . إننا نتجه عن طريق هذه الزاوية الملتوية نحو اللامنتطق باعتباره أصل كل إبداع ، وما هو غير شيء يستحيل شرحه أو إنتاجه ... إنه الشيء الذي نسميه في لغتنا الدارجة : الوحي أو الإلهام .

إن العمل الكلاسيكي في نظر « جيد » هو ذلك الذي لا يتصف بالجمال إلا لأنه يحوى رومانتيكية يكبح الفنان جماحها ، فإبداع هذا العمل يتطلب إذن ضرورة كبح الجماح، وضرورة وجود قوة جارفة تستطيع ذلك . ولقد كان نيتشه يؤكد أنه لولا أن العناصر « الديونيسية » تنبض في قلب الفنان نبضاً شديداً ، لاتصف النظام « الابوليني » بمحمود ويرود قائلين . رغم هذا فاللامنتطق الذي نتحدث عنه هنا غالباً ما يظهر كما لو كان متواضعاً يأتي تحت ستار المصادفة ، على أن التنفيذ يحفظ للفنان بمفاجآت عجيبة ومصادفات مشرة لا يتوقعها . ونظننا قد اقتنعنا بهذا فعلاً . ونفسال ألا يجوز أن تكون « موجة الشعر » إذا شققة الحظ السعيد ؟ . . . ألا يمكن أن تحتوى العبقريّة بما تتصف به من صبر طويل على حظ طيب ؟ . . . إن هذا هو رأى فاليري : ما نجاح العمل الفني إلا نتيجة اشتراكين المعجزات والجهود الإرادية ، (٨٤) .

وإذا بحثنا الأمر بالنسبة لادجارو، شعرنا بضيق يرجع إلى أننا نتناقض وإياه ، فهو يقول في نص شهير له إن مولد العمل الشعري لا يمت بصلة ما بما هو غير مفهوم أو غير متوقع . إن الحقيقة كلها قائمة في هذا . . . في أن العمل الفني يتم بيد طولي ، بالبحث والحساب الدقيق المنظم ، حسب رأيه ، فهل نصدقه ؟ إنه يقول إنه كتب قصيدة « الغراب » بهذه الطريقة التي يقول عنها : « أريد أن أثبت بوضوح أنه ما من عنصر اشترك في تكوينها يمكن تفسيره بالمصادفة أو البديهة ، وأن هذا العمل قد تقدم خطوة نحو نهايته في دقة وتدقيق منطقيين يتم بهما حل مسألة في الرياضة » (٨٥) .

ويحلل «بو» هذا التركيب المنتظم تماماً أمام أعيننا: كانت نقطة البدء فيه « رغبة في كتابة قصيدة ما ترضى ذوق الشعب والنقاد معاً .. ومن هنا — على ما يظهر — كانت ضرورة استنتاج كل شيء ، كما يحدث في نظرية رياضية : كانت ضرورة تحديد حجم القطعة « يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة » ، وتحديد الأثر الذي ينج عنها بحيث تكون « موضع تقدير عالمي » ، وإعداد موضوع الحزن الذي لا يفصل عن جمال القصيدة ، واستخدام « اللازمة المتكررة » ، باعتبارها « الركيزة التي تدور الآلة كلها حولها .. وكلمة «هبات» التي تفرض نفسها بفضل نعمتها ذات الحنين ، والغراب الذي توضع في فمه هذه الكلمة . والموت الذي يبرر وجودها ... وأخيراً الحب ... حتى نبكي الموت .. »

وفي إطار هذه العوامل الدقيقة تكونت فكرة القصيدة كما يقول ، وسوف يكون لدينا « عشيق يبكي عشيقته بعد موتها ... وغراب يكرر استمرار هذه الكلمة : هبات .. ثم كانت الوسيلة الوحيدة للربط بين العشيق والغراب أن نتخيل أن هذا الغراب يستخدم تلك الكلمة ليجيب عن أسئلة العشيق .. »

ونحن نتساءل : هل تكونت قصيدة الغراب حقاً بهذه الطريقة ؟ .. إن من حقنا أن نشك في هذا ، لأن من المؤكد أن الشاعر لا يجعل في أي اتجاه سوف تسير القصيدة التي يفكر فيها ، وقد رأينا أنه يعلم هذا لكن في بعض الغموض ، فهو لا يشك في أهمية كل المصادفات التي سوف يقابلها في الطريق ، ولا يتنبأ بالمخاطر الجذابة التي تعدها له عبقريته ، فيرتجل أولاً تحت تأثير فكرة أو عاطفة ، ثم يكشف عن نفسه بنفسه تدريجياً ، (٨٦) .

و ، بو ، حين يكتب « الغراب » يكشف عن نفسه فيجدها كما كانت منذ مدة طويلة ، لذا نعتقد أنه قد اختار موضوعاً ونفاصيل يحبها ، وقد اختار

رمزاً يحبه هو كذلك ... لكن الموضوع والتفاصيل والرمز هي التي سبق لها أن اختارته هو أولاً. دليل هذا أن القصيدة تعكس عقده النفسية وكل ما يستولى عليه من أوهام ، ودليل هذا أيضاً أن هناك قصائد أخرى صدرت عن قلبه في نفس الوقت الذي صدر عنه « الغراب » ، ويفوح منه عبق نفس الضجر ونفس العمق في الألم . بهذا تكون صورة « الغراب » قد ترددت على نفسه وبخيلته من قبل ، ويصبح التعليل الذي يعلل به « بو » مولد « الغراب » أشبه ما يكون بالتبريرات التي يعرفها جيداً أطباء الأمراض النفسية ، وهي وإن كانت صحيحة ، إلا أن تفسيرها يرجع إلى حالة القلق والغثيان التي تحدث دون أن يكون لها تعليل مباشر (٨٧) هكذا . كما هو الشأن في أي مجال آخر — تتم المرحلة الأولى من العمل في الظلام لاشك في هذا ، وبأخذ كل من العمل والمصادفة على عاتقه ما تبقى .

لقد كان هـ . فوسين عالماً كبيراً بأسرار فن التصوير . إنه شرع في كتابة « نظرية الحدث الطارئ » : ولولاه لما علمنا شيئاً عما ندين به لهذه الكنوز غير المتوقعة التي يملها العلم فجأة ، أو التي تكتبها ريشة مليئة بالثروة ، أو تلك التي تقذف بها فرشاة على لوحة مرة بعد أخرى ، فتقترح فكرة ما ثم تدفع باللوحة والرسم والتشكيل بالحفر في اتجاه لم يكن يتوقعه الفنان نفسه . إنها كثيرة هذه الكنوز لدى أسرة الخياليين الذين يرون ما لا يراه الآخرون . عديدة لدى سادة الفن الذين يتمتعون بروح المجازفة كما يفعل يكاسو اليوم . ألا يحكى أن مكس إرنست كان يحك لوحته على الأرض ويستخدم ما تقدمه له المصادفة الرئيسية نتيجة هذا الاحتكاك بين اللوحة والأرض لبنى خيالات شيطانية مذهلة . ؟

هكذا أسطورة الفنان اليوناني « الذي كان يقذف بقطعة من إسفنجة مبلل بالألوان فوق رأس حصان صوره ، ولم يكن قادراً على تصوير الزبد في فمه ، إلى أن فقد الأمل في هذا . كانت هذه الأسطورة ذات مغزى

عظيم ففى تعلينا أن من الممكن إتخاذ كل شيء فى اللحظة التى نعتقد فيها أن الأمل قد فقد منا فى الحصول على شيء ما تعلينا هذا رغم أوفنا. وليس الأمر هكذا فحسب ، بل هى تدعونا أيضاً إلى أن نذكر فى موارد المصادفة . لكننا بهذا نقف موقف المعارضة من نظرية التلقائية الذاتية والآلية ، فى حين أننا بعدون أيضاً عن الخطوات السديدة التى يخطوها العقل ، فنحن هنا كآلة تسير ، ويتكرر فيها كل شيء . وبتراكم ، ثم يحدث فيها حدث طارىء . نجهله تماماً ويضطرنا إلى أن ننفي فى شدة قاطعة وجود نوع من الحياة لا نعرفه . وجهلنا هذا يتعلق بالتقابل بين هدف واضح وقوى غامضة لا نعرفها . لكننا نعرف أن الفنان يتقبل ما تقدمه له الطبيعة وكله اعتراف لها بالجميل ، فيستولى على المنحة المقدمة فى مهارة ورشاقة ليخرج لنا منها حلماً جديداً يقال عن « هوكوزاى » إنه أتى يوماً بلفة من الورق فرشها على الأرض ثم سكب عليها إناء مليئاً باللون الأزرق ، ثم غمس أقدامه ديك فى إناء مليء بلون أحمر ، وأخذ يروح ويجمى بها فوق لوحته بحيث ترك الديك آثار أقدامه فيها فخرجت لوحة رأى فيها الناس جميعاً أمواج نهر تسوتا ، وهى تحمل أوراق أشجار الخيزران وقد احمر لونها من من فعل الخريف ، (٨٨) .

ويفيد الشاعر بدوره من هذه المصادفات السعيدة التى يقدمها له القدر ، وهى مصادفات تأتى فجأة لتربط بين الفكرة الثابتة الأولى وضرورة فنية ما أو تأتى لصالح نداء يطلقه نغم ما ، أو لمصلحة تركيب لفظى ما ، وأحياناً بحكم الثقافة وحدها . استمع إلى قول فاليري هنا : « الفكرة الغامضة النية الشعور التصويرى الزاخر كل هذا يرتطم بالصيغ الثابتة المعروفة وبالموانع ذات المقاومة للأوزان التقليدية ، فتخرج من الارتطام أشياء جديدة وصور لا تتوقعها إن هناك نتائج مذهلة لتلك الصدمة التى تحدث بين الإرادة والعاطفة من جهة ، ومن جهة أخرى ما لا نشعر به من تقاليد متفق عليها ، (٨٩) .

وقد تنجم الفكرة نفسها — وبالتالي يبت الشعر ومغزاه — عن ربط عشوائي . لذا قال عالم الرياضة هـ . بوانكاريه إن الشعراء ينتصرون علينا ، فالمصادفة لديهم تأتي بقافية ما تعمل على إخراج نظرية من الظلام . وبؤمن كوكثر على هذا القول ويحب أن يكرره ويضيف إليه معلقا : « إن هذه الكلمة تحوى عظمة تبلغ من القوة ما لا يسمح لى بتفسيرها . فالحقيقة أننا إذا أخذنا فى البحث عن حصاة فى الأرض تشبه أخرى نعرفها ، فمن الجائز أن نعث على كز » (٩٠) . . ويجب بطبيعة الحال أن نفيد من هذا الكنز كما يحدث حين نصقل جوهرة ما . ولقد قال ريفردى كذلك : « إن الفن يبدأ حين تنتهى المصادفة ، ومع هذا فإن كل ما تجلبه المصادفة يضفى عليها ثروة جديدة . . . ودون هذه المصادفة بصفتهما مصدراً لن تبقى إلا القواعد الثابتة » (٩١) .

هذا والقول بأن الشعر يصبح عبارة عن مجموعة قواعد فحسب دون تلك الكنوز التى ندين بها للمصادفة أمر يعنى المساواة بين المصادفة والوحى . يلوح هنا أن سترافنسكى لم يتردد فى إقرار هذه المساواة حين قال «إن المبدع الحق لا يحتاج إلى الجرى وراء شيء يبحث عنه ليكتشفه . . لكن المعروف هو أن الذى يثيره دائماً ويدعوه للعمل هو أقل حدث يسترعى انتباهه . . حدث يقود عملياته وبوجهها . . فإن انزلقت إصبعه مثلا ، التقط هذه الانزلافة العشوائية واستخرج منها فائدة أو استبان عيبا . والفنان لا يخلق الحدث الطارىء ، بل هو يلاحظه ليستوحى منه ، ولعل هذا هو الوحى الوحيد له . . فؤلف الموسيقى يبدأ فى تأليف دوره كما يبحث الحيوان عن شيء يأكله ، ونحن نبحت وننتظر . . نبحت عن لذة تقودنا ، توجهنا فى هذا حاسة خاصة . . لكننا قد نصطدم فجأة بعقبة مجبولة ، فنشعر بصدمة تعمل على إخصاب قدرتنا الإبداعية . . ويضيف قوله إن هذا التعاون الذى تقدمه المصادفة غير المتوقعة ملء . بإمكانيات لم تكن قائمة ولم نبحت عنها

« وهى تأتى فى ميعادها لتخفف من جفاف ما قد يكون جافاً فى الأعمال الصادرة عن إرادتنا الهادية » (٩٢) . هكذا كان موقف ريفردى على وجه التقريب .

لكن ما من داع يدعونا إلى أن نقسب إلى مؤلفينا أقوالاً لم يشاءوا قولها يوماً . إلا أن ذكر المصادفة وحده فى شرح الإبداع الفنى أمر معناه أننا نضع الإبداع موضع ما لا يقبل التفسير لا أكثر ولا أقل . على أن أحسن ما يمكن أن تقدمه المصادفة للفنان هو أن تقترح عليه فحسب ، وعليه بعد ذلك أن ينظم ويؤلف ويكون . لذا لن تكون هناك مصادفات سعيدة إلا بالنسبة لرجل يعرف كيف يلتقطها ويفيد منها . مثال ذلك عندما كان « فليمنج » يبحث عن صندوق فى معمله ، ولاحظ فى أحد صناديقه أن زرع ميكروب التقيح قد ذاب بفعل العفن المتكون فوق سطح الإناء . ثم ذهب لشرح لزميل له هذه الظاهرة فلم يحصل من زميله هذا إلا على نتيجة غامضة حيث قال له : « نعم هذا شيء هام » .. لكن فليمنج رأى فيه أكثر من هذا .. رأى فيه ظاهرة خارقة للعادة جعلته يترك كل أعماله الأخرى ويشرع فى دراسة ذلك الفطر الضئيل الذى يوقف عمل البكتريا الخطيرة . وكان أن اخترع البنسلين من المصادفة ، تلك المصادفة التى تقدم للإنسان فرصته الأولى ، ولو أن العبقرية نفسها هى التى عرفت كيف تستوضحها وتفيد منها لتستخدمها .

وليس الأمر فى مجال الفن يختلف عن هذا . ويعلق سترافنسكى على هذه الحقيقة فيقول : « إن القدرة على الملاحظة والإفادة من مزاياها أمران لا يتمتع بهما إلا من كان يمتلكهما أو .. على الأقل فى المجال الذى يعمل فيه ، وإلا من كان يتمتع بثقافة مكتسبة فى مجاله وبذوق طبعى فيه .. إذ ما دمر الشيء الذى يوجه اختياره ؟ .. إحساس غامض وغريزة ينبع منها هذا الذوق باعتباره قدرة تلقائية سابقة للتفكير » (٩٣) . وتصبح المصادفة

هكذا — حكمها حكم العمل والصعوبات والقواعد — موجهاً بوجهنا من جديد نحو أهم شيء : ألا وهو الموهبة .

على أن المادة والعمل ومقابلة المصادفة كلها أمور ليس من شأنها اقتراح الحل المطلوب إلا على ذلك الرجل الذى يتمتع بالموهبة . لا بد أن تكون قد ولدت نحاتاً لكى تميز وتفهم ما تقترحه عليك الشرايين . ولا بد أن تكون موسيقياً أصلاً لكى تفهم ما تسمع من نغمات غير سليمة وتقدر العلامة التى تخرج من هذه النغمات . ومن الضرورى تماماً أن تكون قد ولدت من رجال المال لكى تكتشف من خلال تطورات السياسة العالمية ما سوف تكون عليه أحوال المال من ارتفاع أو احتمال هبوطه (٩٤) . هكذا نجد القدرة بادية ذى بدء . . إن امتلكها الفنان بشكل من الأشكال كان على الدوام فناناً موهوباً .

الفصل الرابع

المادة والصورة

يؤدي العمل المستوحى أو الموحى المصطبغ بالعمل الشاق ، كما وصفنا مسالكة ، إلى إنتاج شيء ، هو العمل الفني . سواء أ كان هذا العمل بناء أم لوحة ، أم تمثالا ، أم قصيدة شعر . أم قصة ، أم مقطوعة موسيقية . هذا الشيء لا يخلقه الفنان من لا شيء ، بل إنه يستخدم المواد الأولية ، ينظمها ويرتبها ويخضعها لفكرته ، كما يفعل العامل حين يصنع قطعة من أثاث ، أو صانع أواني الفخار حين يشذب جرة . وهكذا يصبح صنع العمل الفني دائماً ، من بناء ونحت ورسم وتأليف مسرحية أو سيمفونية ، وتنظيم خطوات رقصة أو باليه يصبح بمثابة إملاء صورة معينة على مادة معينة .

عنصره المتميز بهير أنما لا يفصله

هنا نحن أولاء نرى القارىء وقد رفع حاجبيه عجباً . . . وهو يقرأ كلمتي المادة والصورة ، أو زواه ينسم ابتسامة ساخرة تبعث إلى فمه بالنيا . . . إيه ؟ ماذا . . . ؟ هل نعود إلى المناقشات المدرسية العقيمة ؟ . . . هكذا تتساءل : ألم تفقد هذه المناقشات معناها وفائدتها بعد أن ندد بها ديكارت ، واستهزأ بهامولير وتركتها منذ زمن بعيد علوم الطبيعة ؟ ! . . . أم من ضرورة بعد هذا لتفهم الفنون الجميلة؟ (١)

لا بد أن تكون هناك ضرورة حقاً . . ما دمنا لم نتمكن من الاستغناء عن هذه المناقشات إلا بصعوبة ، ولم يظهر حتى يومنا هذا إلا القلائل من مؤرخي الفن ، ومن علماء الجمال بنسبة أقل ، ممن استطاعوا تجنب هذين

العنصرين التقليديين : المادة والصورة . ما من داع إذن لأن ندهش . . ففكرة المادة والصورة فكرة لم تصنعها الفلسفة ، ولم يطبقها أحد على أمور الفن تطبيقاً جزافاً أياً كان ، بل إن مصدرها الفن . لقد فهم أرسطو حين نظر إلى الفنان والعامل وهما يعملان ، ألا ينحصر أى نشاط يرمى لصنع شيء ، في إضفاء صورة معينة . ؟ هكذا يصبح التمييز بين الصورة والمادة جزءاً من علم الجمال ، لأنه إذا كان العلم قد ألقى جانباً هذين العنصرين فالفن إذ يعود إليهما ، يكون قد استعاد ما كان ملصكاً له .

ثم إننا نسأل : هل يصبح ضرورياً على الأقل ، لكي نستخدمها استخداماً سليماً ، أن نضفي على التمييز بينهما معنى جديداً . كثيرون هم الذين يرون هذا ومن بينهم « فوسيون » حين يقول : ما زالت تلازمنا المتناقضات القديمة بين الروح والمادة ، وبين المادة والصورة التي يلزمنا فيها التضارب بين الصورة والمعنى . إن كل من يريد فهم شيء من الصورة لا بد وأن يتخلص أولاً من هذا التناقض « لماذا » ؟ لأن رائحة علم ما وراء الطبيعة تفوح منها وبأسوأ ما فيه وبأشد عيوبه ، في حين أن علم الجمال يريد أن يكون « علم مشاهدة وظواهرية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . ثم إن من الضروري بوجه خاص أن نعترف « لا بالكيفية التي تتجسم بها الصورة إن صح القول بحسب ، بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسماً في ذاته » (٢) .

ولقد تحدث فوسيون حديثاً رائعاً عن حياة الصورة المجسمة في المادة ويدين له هذا الفصل من الكتاب بكل شيء تقريباً ، ولعل من الحساسة أن أرسطو لم يقرأ إلا قليلاً جداً من تلك ، ولو أنه فعل هذا لعرف أن تعليم ستاجيريت وبداياته الشخصية تتفق معه في كل النقاط . وهذا وليست المادة والصورة عند أرسطو إطلاقاً ، كما سيكون مستقبلاً ، وحدات قائمة بذاتها « نقصد كائنات غامضة تختفي وراء المظاهر ، بل إنها الأخرى أدوات تحليل تقابلها ناحيتان من الواقع الحقيقي ، هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة لم تدع يوماً

أنهما « متعارضتان ، أو « متناقضتان » ، فهي تعرف هي الأخرى أن الصورة تجسيم دائماً ، والمادة والصورة في ذهن الفيلسوف لا تقبلان التعارض ، بل ولا تقبلان الانفصال بينهما ، فهما تكلان إحداها الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش إحداها في عزلة عن الأخرى ، فلا مادة دون صورة ، ولا صورة بلا مادة . والمادة التي لن تكون إلا مادة — نقصد المادة الأولى التي تحدث عنها المدرسون تصبح إمكانية خالصة لا تتمتع بوجود ذاتي خاص بها ، ولن تكون في ذاتها إلا العدم .

والشيء الذي يسمى باللغة الدارجة مادة له في الأصل صورة ، فهو أصلاً هذا أو ذاك . لكن لا بد لنا أن نزيد من تأكيد هذه الحقيقة حتى نكون مخلصين لأرسطو . فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر . ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً ؛ فمادة ما لن تكون ما هي عليه دون صورة ما ، كذلك لن تكون صورة ما هي عليه دون مادة ما . ومن غير الممكن إلا في الصناعة أن نسكب في نفس القالب رصاصاً أو جبساً ، أو أن ننحت صورة مطابقة لأخرى في الرخام أو في الخشب . وتصبح الصورة فردية عند الكائنات الحية طبقاً للمادة وبدرجة أعلى ، فإن الروح بصفاتها الجسد لا ترتبط به فحسب ، كما يرتبط سجين بآخر بسلسلة تربط بينهما ، بل إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها ، في حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته ، بحيث أغدو وقد أصبح جسدي صورة من روحي ، وروحي صورة من جسدي إن صح التعبير . وسوف نفكر في هذا حين نتحدث عن العمل الفني الذي يقترب من نواح عدة من الكائنات الحية ، بل وحتى من الكائنات البشرية حيث تتجسد الروح في الجسم . هذا ما كان يمكن أن يوافق بين أرسطو وفوسيون .

ولسوف نتحقق حالاً من خصب هذه المبادئ وقيمتها الكبرى . ولنبين أولاً كيف توضح توضيحاً جديداً بعض الحقائق التي أثبتناها

سابقاً ، ذلك أن التضامن بين المادة والشكل هو الذي يثبت صحة التماسك بين المذهب والتنفيذ ، وقد سبق أن قلنا إن من الممكن أن نكشف عن جديد ونحن نعمل باعتبار هذا من أثبت القوانين في علم الجمال . فلقد كتب آلان يقول : « إن السر الأكبر في الفنون وأكثرها اختفاء هو أن الإنسان لا يخترع بقدر ما يصنع » (١) فلا يمكن بالتالي إلا أن تتمثل لنا الأشياء تمثيلاً خاطئاً - فلنكرر هذا - إذا افترضنا أن الفنان يدرك داخل نفسه الصورة المثلى لعمله الفنى حتى يحققه بعد هذا في مادة ما ، وما من شك في أن النحات أو المصور يبدأ في فكرة ثم يسير في سرعة وثقة تزايدان بنفس قدر معرفته بما يريد أن يعمل ، لكن ليست هذه الفكرة بأى حال صورة عقلية طبق الأصل أو نموذجاً عقلياً انطبع مقدماً بكل خصائصه ودقائقه ، للتمثال أو اللوحة التى يجرى تنفيذها .

ولن يكتشف الفنان الصورة أو يحددها إلا خلال عمله في المادة نفسها . «فالتخيل والرسم ، أو التخيل وتنفيذ البناء ليسا بشيئين ولا بفترتين من الزمن . وإدراك نمط ما موجود مقدماً على شكل شبح ، وترجمته بالتنفيذ ، أمر خيالى في ذاته . . . »

وبتعبير آخر ، وكما ذكرنا آنفاً ، ليست فكرة الفنان هى بعينها التى

• انظر « أوليات علم الجمال » ص ١٥٥ . ولنذكر هنا كلمة براك المعروفة : يجب على المصورين ألا يسكروا . «الفرشاة بين أيديهم (العمل الفنى المجهول . طبعة بلياد ١٩٠٣) ولو أن براك كان يريد أن يقول أصلاً إن على المصور ألا ينقل كاهله بالنظريات حين يعمل ، مادامت النظريات لا تخنق في ذاتها خصايماً ، وما دامت خطيرة على فنه .

• انظر آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ٤٣ . لا ينبغي أن نترك أغسنا فرمسة للفضاضة بقراءة تصريحات المصورين الذين يدعون أنهم لا يبدأون تنفيذ عمل ما دون أن يكون كل خط فيه قد حدد مقدماً في أذهانهم . وكان آنجر يقول إن على المصور أن يضم لوحته « كلها في رأسه » قبل تنفيذها ولكنه كان يقول أيضاً « إن أطول فترة يقضيها للمصور البارع هى التى يقضيها في التفكير في لوحته كلها » . « الواقع أن تصوير اللوحة كلها ذهنياً جزء كبير من العملية التى تلخص في إيجاد شكل لها » . انظر جيلسون ص ١٦٨ .

تتحرك في عالم غير المحسوسات ، بل هي فكرة ملبوسة ، أو بتعبير أدق « فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها في الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية » (٣) . وهي تتفتح وتنمو في تسكتل وتتخذ صورة وتناسكا حال التماسها بالمادة ، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا .

يذكر أن ناقداً أخذ يهين أوسكار وايلد لأنه « ألبس فكرته أفاصيص طريفة، فرد عليه وايلد يقول : « يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية . ما من أحد يريد أن يفهم أني أستطيع أن أفكر إلا على شكل أفاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة ، ومع كل فالصور يفكر بالخطوط ويقع الألوان . وفنان البناء يفكر بالأحجام ، والشاعر بالكلمات والنغم والاستعارات والرين . من أين أني إذا جفاف الأعمال الفنية الرديئة وبرودها ؟ . . من أنها نفذت تماماً بناء على رسم نهجي أجرى مقدماً ، كما يحدث عند تركيب إنسان آلي من واقع إنسان عادي . أما الأعمال الأخرى التي ينتجها الفنانون الحقيقيون فإنك تجد فيها حرارة الحياة وحركتها لأنها ولدت من نقطة حية أخذت تمتص المازة تدريجياً وتبنى جسدها .

لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذي سوف « يخلقه » قبل أن يخرج هذا الشيء من بين يديه . وهو لا يعلم ما سيكون عليه هذا « المخلوق » تماماً قبل أن ينتهي . وهو بنفسه يتابع ابتداء من مفهومه ، وقد استولت عليه الدهشة والذهول أحياناً ، يتابع تقدم الفكرة وتناسقها وتحولها كلما تحقق منها جزء ، وكلما اكتست باللحم وجرت فيها الدماء . وهو أول من تصيبه الدهشة حين يرى الوجه أو الصورة التي جاءت من النطفة الأولى بعد أن تكون قد سيطرت على المادة وشبعها وأصبحت شكلاً ملبوساً بشيء له

وزن وإطار وأحجام . « والفنان كذلك ناظر متأمل في عمله الذي يتولد — هكذا يقول آلان . فبيت شعر جميل لا يتخذ أول الأمر شكل مشروع يتم بعد ذلك ، بل إنه يسير نحو الجمال ويراه الشاعر هكذا وهو في سبيله إلى قرضه » (٤) . ولكن يصبح التمثال جميلاً في نظر النحات الذي نفذه ، لا بد وأن يكون هذا النحات كما قال فاليري قد ضرب « آلاف الضربات الرنانة البطيئة التي تؤدي إلى الشكل الذي سوف يتكون » (٥) . وهكذا يكون الإبداع كما يقول « بازين » هو « ذلك العمل البطيء الذي يتقدم نحو رسم تقريبي سبق وجوده فيما وراء الشعور ، فاللوحة التي يجرى تصورهما لوحة نشعر بأننا نعرفها شيئاً فشيئاً ، دون أن نعرف أبداً مقدماً ماذا سيكون عليه وجهها الحقيقي تماماً » (٦) .

من هنا كان الخطأ القائل — إن أردنا أن نعبر في دقة تامة — بأن العمل يمكن أن يكون قدره دون الفكرة وبأن تنفيذه أقل قدراً من تصوره . ذلك أنه ما من أحد أقدر من الفنان نفسه على رؤية تفاصيل أعماله ، ومن هنا كانت أزمت الياأس التي تصيبه ، ومع ذلك فقد قال القصصي « كورتلين » رغم أنه لم يكن رومانتيكياً . « إن واقع الفنان الحقيقي ليس في أنه يتأمل فيما يفعل ، بل في أنه يقارن ما فعل بما كان يريد أن يفعل ، وقد استولى عليه الحزن خلال المقارنة » فهو إذ يقارن ما صنع بمثل أعلى للكمال يحمله بين طياته ، لا يستطيع إلا أن يصب اللعنة على ما لم تتمكن عبقريته من أن تفعل . لكن مقارنة العمل الفني الذي يكتمل بفكرة كانت تشغل فكر الفنان مقدماً امر يعني الاستحالة والهراس ، لأن هذه الفكرة لا تعتبر شيئاً خارج العمل الذي تبحث هي عن نفسها فيه لتكشف عن نفسها بنفسها .

فكل ما يملك الفنان التحقق من وجوده هو أن العمل قد نجح أو أخفق

جزئيا أو كلياً . على أن التنفيذ الهزيل هو الذى يدلنا على هزال الفكرة ، باعتبار الفكرة الفنية هى التى تودى إلى التنفيذ ، فإن لم تكن كذلك فهى غير موجودة أولا قيمة لها . لا داعى إذ أن يمتدح لنا البعض نتيجة لهذا تلك الأنظمة المزعومة لمذاهب أو مفاهيم ما دام التنفيذ يقف أمامها وقفة تتقدم فيها قدرة الفنان على تطبيقها . ولا داعى لأن يقول لنا الفنان إذن : لن أكتب أجمل أبيات الشعرية ، . . آه . . لن أصور لكم أحسن لوحات إلخ . . فما هذه إلا لغة من لا إرادة لهم ، لغة الحالمين وضعاف النفوس ، لا لغة أهل الفن .

جمال المادة

إن «الصورة» كمبدأ هو مصدر جمال الصورة ، فكلمة Forma «نورما» التى ترجمتها الصورة فى اللاتينية تعنى «الجمال» . لكن ليس معنى هذا ألا تتصف المادة — أو على الأصح — المواد التى يستخدمها الفنان بالجمال ، لأن الذى نعنيه بالمادة هنا ليس بالمادة فى ذاتها . . . نaksud تلك المادة الأولى التى يتحدث عنها الفلاسفة والتى تعتبر شيئا فى ذاتها ، بل هى المادة الملموسة الحقيقية ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر إلخ . . . وهى هكذا مادة لم تشكل ، وفى نفس الوقت تقع فى إطار الوجود المستمر والوحدة والتحديد . وما دامت لها هذه الصفة فإنه يصبح لها جمال خاص بها ، يساعد إلى مدى كبير على إيجاد جمال العمل الفنى . ومن هنا كان حب الفنان لها ، ومن هنا أيضا كانت قدرتنا على تعرف مهارته الفنية ، ولو جزئيا ، من الذوق فى اختيار المواد الجميلة ، وفى اللذة التى يشعر بها حين يخورها ويعمل فيها .

مواد جميلة . . . طبعاً تلك الأحجار النادرة والمعادن الثمينة التى يضفى عليها الجواهرى والصائغ قيمة ما عن طريق نحتها وصقلها ودقها وتركيبها

وتليعها وغير ذلك من أعمال يقوم بها . وهكذا تصبح ، للفضة فصاحة خاصة ، فهي تحمل بين جنباتها أسراراً لا تدل بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعاً . والحقيقة أن بياض الفضة يمنحها مظهراً من اللبونة و يضيء عليها بروداً . لكن ما إن تأتي المطرقة لتندق نوح المعدن لتشكله ، حتى ترى ذلك اللون الشاحب وقد جاءت إليه الحياة وأخذ يفيض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر . والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والهبوط . . . كل هذا يضم سرّاً كبيراً . . . دوة وجود الصانع الفنان ، (٧) .

إن المعجون الملون هو المادة التي يستخدمها المصور أساساً ، وهي التي يعرفها المصورون منذ اختراع التصوير بالزيت في القرن الخامس عشر . وتميز هذه المادة في آن واحد بالسبولة وثبات القوام . الأمر الذي يسمح لليد بتشكيلها كيف تشاء . فهي ليست في ذاتها جميلة فحسب ، بل إنها تعطي الفنان كذلك إدراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة . سواء أخذ هذا الفنان يفرشها على لوحه بفرشاة ويحكمها حكاً خفيفاً أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على الاتساع بالسكين . يقول لنا ديلاكروا : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة . . . كم أتوق إلى هذا إنني أريد أن أفرش لونا دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء . . . ! » (٨) .

واليوم تجرى بحوث في كل اتجاه . . . وصل بعضها إلى أن أوحى لأصحابها بأنه قادر على أن يحصل من المادة المستخدمة في التصوير وحدها على تأثيرات فنية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . يتحدث هؤلاء

المدعون عن « الفن انخوس » ، أو الفن الخام . ولقد أسمى أحدهم لوحاته
« عجيبة عظمى »

هذا حل متطرف للمشكلة من العسير أن يستمر . ولكنه يدعو إلى
الاهتمام . لأنه يلفت انتباهنا نحو صفات هذه اللوحة التي قدرها المصورون
والهواة وامتدحوها لجمال عجيبها فحسب . . . من منالم يتوقف أمام
لوحة من لوحات المصور « شاردان » حتى ينسى هذا الغليون وذاك الإناث .
المنزلى ، وذاك الصندوق الأزرق الذي توضحه لنا اللوحة ، وبعبعب إعجابا
جماعيا هذا الطعم اللذيذ الذي تفتش به العين كما يفتش الإنسان من طعم ما كول
لذيذ ؟ إننا نكتشف بدورنا ما نشتهي وما يرضى شهيتنا . إن الناظر إليها
نهم يحب هذا الملمس الدهنى السميك . الذى يتشقق كما يتشقق إناث من خرف
قديم مر عليه الدهر كما نر كان نبذا طيبا معتقا إن مادة التصوير
صلبة طويلة العمر كالمدن ، لينة لينة كالنبات . حبة تثير الشهوة
كالجسد » (٩) .

إن كلمة « المادة » كما تستخدم عادة تعبر ، لا عن الأجسام المادية وحدها
بل كذلك كل ما يستعمل فى صنع شىء ما . وفى كل ما يدخل فى تركيب
شىء ما . فنحن نستطيع التحدث عن مادة موسيقية ، ونقصد بها النغمات
الناتجة عن صوت إنسان أو آلة موسيقية : وهى نغمات جميلة فى ذاتها
يطيب الاستماع لها حتى قبل أن تشكل على هيئة دور موسيقى منظم .
فنغمة المزمار أو الكمان أو الأرغن أو النغير تبعث السرور إلى السمع ، كما
تبعث السرور إلى البصر ألوان الزرقة والقرمزي والأصفر الداكن .
والموسيقى رجل يحس بالسعادة عند سماع النغم ، ولذلك فهو يطلب إليها
الكثير ويربدها طيبة ، واضحة لينة ، دقيقة . لقد كتب أحد معلمى
الأطفال يقول : « من الضروري لفهام الطفل أن النغم الموسيقى عكس
الصياح أو النغم الجاف الذى يطلقه تلقائيا . ومن الضروري أن تتوافر فى

تعليمه فعمات تكون على أكبر جانب من الرقة والسهولة المطلقة . لا بد أن نطالب بهذا دون هداة . وإلى أن يستيقظ ذوق الطفل فيصبح قادرا على التفضيل . ولعل أول تدريب صوتي ينحصر في ، تسيله ، أو ، إن صح التعبير ، تنظيف سطحه ، إن نحن أردنا أن نعثر تحت القشرة الجامدة الحشنة على عجينة ناعمة غضة ، دهنية الملمس ، (١٠) .

وذوق المادة ذات الرنين الجميل في الموسيقى هو الذي يوقظ لدى الموسيقي اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية ، ويقوم صانعو الأعواد والبيانو والأرغن ، وكذا الآلات المخترعة حديثا بهذا التحسين . والمعروف هنا أن « ليزت » و « شوبان » قد ظهرا في اللحظة التي انتهى فيها إيراد ، وبليل ، من صنع البيانو في شكله الأخير ، ويمكن اعتبار أعمالهما صورة عظيمة لقدرات هذه الآلة المدهشة . ولقد قيل هنا إن مجموعة أصابع البيانو هي التي تسيطر على وحى كبار مؤللي الموسيقى ، وإن صوتها هو الذي خلق وظيفة الموسيقى كوسيقى (١١) .

وليس مثال البيانو مثالا وحيدا في نوعه . إذ يلوح أن الكونشرتو ، لم يولد إلا من رغبة في إظهار قدرة الآلات والإفادة منها . وفي إطار هذه الحقيقة كتب كل من باخ ، وهندل و هايدن ، وموزار ادوار كونشرتو لثيم إيقاعها ، لا على بيانو كبير أو كمان عادي أو كمان كبير فحسب ، بل كذلك على المزمار ، أو على الناي ، أو القيثارة ، أو البوق ، أو النافور ، أو النفير ، أو الصور . . . ولذا كان في الإمكان أن يقدم الأوركسترا ، أنشاما مميزة ، كتلك التي أشار إليها كل من برليوز ، ومندلسون . والمعروف أن عناصر الأوركسترا قد ازدادت خلال القرن التاسع عشر بعد أن انضمت إليه آلات السلستا ومجموعة السكوفون والاكسيلوفون ، على يدى سان سانس في « رقصة الموت » كما انضمت إليه بعد هذا آلات كهربائية « بطارية » حين تطلب إيقاع الجاز .

ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضا ، هذه المادة هي « الكلمات » ، ويقول فيكتور هوجو : « لا بد أن تعلم أن الكلمة كائن حي » ، (١٢) . على أن الكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي كما يقول « تيفيل جوتيه » تحوى عدا معناها ، وعدا كونها كلمة في ذاتها . . . تحوى جمالا وقيمة خاصة بها ، كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ولن تركب على أساور أو عقود أو خواتم ، (١٣) ، ولكل منها إذا صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنعم واللون والطعم . فهي إما ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما خفيفة . قائمة أو صافية ، قاسية أو حنون ، والأذن هي التي تميز الكلمات وتذوقها وتقديرها قدرها باعتبارها صورا سماعية . لكنها بصفها صورا غرركة تصبح من اختصاص الحلق والفم وجميع أعضاء الجهاز الصوتي ويقول كلوديل : « إن الشاعر يميز الكلام من واقع طعمه ، يفهمه دون أن يتكلم » ، (١٤) . ويقول كذلك : « الكلمات كأنواع النيز ، تذوقها بالهالة أو مؤخر الحلق ويظهر مقدمة اللسان وباللثة والشفاه » ، (١٥) .

وموهبة الأديب تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير قيمتها ، فهو يلتقيها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لاسدأ الحاجات فكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها . وبقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلمنا بيير لوى « أن الكتابة تعنى وضع الكلمة مكانها وأن معرفة الكاتب لطريقته في الكتابة تمكنه من أن يخلق من الصوت الرخو ريننا . . وتمكنه من أن يصدر من الحديد اللين ريننا يرتجف كما لو كان يلتقي عليه بطريقة صنعها هو لهذا الغرض » ، كان هذا السر عبقرية كلوديل أيضا . وهو يقول : « علينا أن نؤدى زيارة لصانع الأحجار الكريمة . . وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها لنا في فراغ يده أو فوق قطعة من معمل أسود ! ! إن الجوهرى الصحيح هو الذى يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . لعل هذه الحصة

ذات المظهر التافه هي التي تضئ الشعاع الساطع على العقد لجأة لقد انفجرت «كاسيويه» بكاء في الليل عندما رأت حجراً غاب اللون من نوع «عين الهر» (١٦) .

ماذا يمكن أنه تقدم المادة للفنان؟

تعتبر المواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة ، لأنها أصلاً ذات صورة معينة . ولا يمكن لنفس هذا السبب أن تكون هذه المواد قابلة لتشكيل بأي شكل كان خلال العملية الفنية ، فهي تفرض هذا الشكل وتقبل ذلك . وبعبارة أخرى : « تتمتع المواد الأولية — كما قال فوسيون — ببول شكلية خاصة . . . وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رباعياً يرمي إلى تشكيل كتلة صماء . بل إن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني » (١٧) .

وهناك حقيقة أولى لا يمكن أن تكون ذات فائدة لنا ، ذلك أن الحجم يتغير تبعاً للمادة التي تنصب فيها الصورة ، سواء أكانت هذه المادة رخاماً أم برونزاً أم خشباً ، كما تختلف باختلاف طريقة تصويره ، سواء بالماء أو بالزيت . وبطريقة نحتة بالمحفر . أو طبعه على الحجر . أليس هذا أمراً عجباً ؟ لا . . . لأن من الصحيح أن الأحجام لا تظل هي بعينها في مختلف الحالات المذكورة ، ما دامت تتوقف على الضوء الذي يوضح بروزها وفراغها ، ويحمل في سطحها تعبيراً عن كثافتها النسبية . غير أن الضوء نفسه يعتمد على المادة التي تستقبله وتنزل عليه في سيولة أو تثبت فوقه نباتاتاً أو تحترقه بدرجة تقل أو تزيد ، وتضئ عليه جفافاً أو دماثة .

إن من الواضح أن تفسير المسافة في فن التصوير متوقف على المادة

التي قد نخدمها أو نجعلها بلا حدود . فالحجم لا يظل بعينه تبعاً لكونه مرسوماً بعجينة خالصة أو بضبة لامعة تفرش فوق بطانية أولية، (١٨) .

وتسأل : هل يفتق الفنان المواد التي يستخدمها ؟ سوف نوافق مقدماً على أنه يفتقها ، لا لسهولة العمل بها ، أو — بالقدر الذي يعتبر فيه الفن سداداً لحاجة حيوية . لأن استخدامها أمر لازم فحسب . بل بالأحرى لأنها مواد يجب أن تعامل معاملة خاصة ، ولأنها تعنى أثراً معيناً . إن الصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالذات شكله الخارجي . تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فإذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التي يتعين عليه استخدامها وجدنا أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً . ألا يلاحظ أن معبد البارثينون قد صنع من الرخام ، ولهذا أهميته القصوى . وأن الإضرابات التي صنعت فيما بعد من الأسمنت خلال زعمه لتتخلل الأعمدة قد أصبحت أشد قوة مما لو كان المعبد قد تهدم ؟ (١٩) .

ولو كان تمثال هرميس لبراكسيتيل قد صنع من البرونز لأصبح تمثالا آخر غير ذلك الذي نعرفه ، وربما كان معادلاً له من حيث الرشاقة ، لكنه كان يصبح مختلفاً عنه تماماً . ولو كان تيرز قد استخدم الوان الزيت بدلاً من أن يران الماء في « الاكواريل » ، لما أصبحت لوحاته من الاكواريل على جمالها المعروف . والسبب في هذا بسيط ، فهو يتلخص في أن الخفة والرشاقة والانتعاش التي تتصف بها لوحة الاكواريل ترجع إلى المواد المستخدمة فيها ، أي إلى ابرق الأبيض واللون المذاب في الماء . وإذا أضفت بعض الصمغ إلى الماء لحصلت على مادة أكثر ثباتاً ، وشعرت بتغير الشكل في الحال . وذلك أن « الجواش » (أي أوان الماء المختلطة بالصمغ) أكثر ثباتاً وقوة وتركيباً من « الاكواريل » ، كما أنه أكثر وضوحاً وأقل خفة منه . هذا ويمكن أن نبدي قصص الملاحظات فيما يتعلق بالرسم ،

فشكل من الحجر والقلم الرصاص والحجر الأسود والأحمر الدموي والطباشير كلها مجتمعة أو منفصلة ، صفات محددة . . . ولكل منها لغة خاصة بها . ولكي تؤكد هذا نستطيع القيام بتجربة تلخص مثلاً في أن يقوم «أنجر» بنقل لون حمرة الدماء التي استخدمها «واتو» بالقلم الرصاص . . . أو - بشكل أبسط - نقل رسم رسمه صاحبه بالفحم واستخدام اللون الأحمر بدلاً من الفحم . . . إن نحن فعلنا هذا لوجدنا أن اللوحة تكتسب خواص أخرى غير متوقعة على الإطلاق . . . بل لوجدنا أنفسنا أمام عمل فني جدير تماماً « (٢٠) » .

ورغم هذا لا يستطيع الفنان أن يتصرف تصرفاً كاملاً في اختيار المواد التي يستخدمها ، فهو مضطرب إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد، وإلى أن يفهم عمله بناء على ذلك . مثال هذا فنان بناء يكلف ببناء كنيسة: نجد هنا أن الكنيسة لا تتخذ نفس الشكل - إذا كان الفنان يعرف فنه جيداً - إن هي بنيت بالحجر أو الأسمنت، فالحجر ثقل يحتاج إلى أعمدة قوية ، ولا يسمح بتغطية مساحة معينة إلا إذا استخدمت القبة ، وحيث إن القبة تؤدي إلى امتداد جانبي ، فإن من الضروري إقامة سند مقابله . وكنيسة البازيليك الرومانية ، والكاتدرائية القوطية أيضاً ، بما فيها من صحنون ثلاثة أو خمسة ، وأبراج وأقواس ذات عقود ، وقباب عليها ترجع في شكلها هذا إلى نفس الضروريات المادية . أما الأسمنت ، فهو على العكس من ذلك ، خفيف نسبياً ، يكن صبه على شكل ألواح عريضة . ويعطيه الحديد المسلح صلابة ومقاومة . ومن هنا كان الأسلوب الجديد الذي يتطلبه للأسطح الحاملة التي لا توضع إلا بالحد الأدنى اللازم ، ونتيجة للمحافظات الرقيقة ، كما هي الحال في كنيسة رانسي، حيث نجد أن الأعطية المسطحة قد حلت محل القباب كما هو الشأن أيضاً في كنيسة رونشان. وقد نجد أيضاً أن الصحنون الجانبية قد ألغيت ولا يبقى إلا قوس واحدة يخترق

صحنا ضحما ، كما نرى كنيسة القديس بيوس العاشر في مدينة لورد .

وإذا كانت الصورة تتوقف على نوع المواد المستخدمة ، فهو يخضع أيضا للخواص الفردية لهذه المواد . فالنحات لا ينحت الخشب أو الحجر بوجه عام . بل إنه ينحت هذه الكرة الخشبية المعينة وهذه الكتلة الحجرية التي تتقدم إليه كأي مثيلة لها وتضم الصفات والعيوب الخاصة بها هي ماذا يعمل هذا النحات إذا ؟ . إنه يريد مثالا للحرية ولكنه ليس حرا . ربما يتمكن من اختيار نوع الحجر . لكن للحجر كثافة وعروقا وألوانا وعقدا ، ولا بد له أن يتكيف وإياها ، بل ولا بد أن يخضع لها . . . ويتعين عليه أن يقرر الفكرة التي تجعل منه هو شيئا بالحجر ، (٢١) .

هكذا كانت الحال زمنا طويلا ، وما زالت أحيانا إلى اليوم بالنسبة للموسيقين . فهم بصفتهم رؤساء أوركسترا أو رؤساء فرق غنائية ، يقومون بالإيقاع على نوع من البيانو أو الأرغن . . . وسواء أكان اسمهم ليونين أو جوديل . . . أم بالسترينا أم باخ أم سيزار فرانك . . . كلهم لا يعلمون في التجريد . بل إنهم كانوا يؤلفون أدوارهم لهذه الفرقة المعينة أو ذلك الأوركسترا الذي يرأسونه بالذات أو لذلك الأرغن الذي يعرفون خواصه . وتلك الكنيسة التي يعرفون خواصها السمعية . . . والمادة هي التي توجه الخيال وتقود الإبداع وتشكل التنفيذ الفني . فإذا كانت الأصوات خشنة كتبت لهم موسيقى قوية . وإذا كان المصنفون على شيء من البقة كتبت لهم موسيقى متقنة . . . وهنا تصبح النتيجة مؤكدة . . فيكفي مثلا صوتان لكي يصدر رنين الموسيقى وبسمع ، هذا صحيح لدرجة يمكن أن نقول معها : . إن تأليف الدور الموسيقي يصبح ناقصا من حيث تضامنه مع المادة إن تم إدارته بعيدا عن هذه الظروف المباشرة المدوسة المؤدية إلى إيقاعه على أن المادة وحدها هي التي تعمل على التوصل إلى كماله ومئاته الأصلية فيه . (٢٢) .

وهكذا نرى أن المادة لا تكفي باعتماد رد فعل مباشر على الشكل ،

بل لأنها هي التي غالبا ما توحى إلى الفنان وتقدم له الفكرة وتصبح نتيجة لذلك مصدر الوحي . ومن منا لم يعتقد مرة أنه يرى وجها على جانب صخرة يراها عرضا . أو في ثنايا شجرة ما أو في حافة بقعة مداد سقطت عرضا على الورق : من من الفنانين لم يقدم رسماء بدءا بفضل المصادفة ؛ وأي مثال لم ينحت صورة رجل أو حيوان في جذر شجرة ؛ إن الظروف التي تحيط بمثل هذا اللعب ظروف يسهل فهمها ، وربما كانت عاملا يساعد على توضيح فن النحت كله . أين إذا في مثل هذه الحالات ، النموذج المتبع ؟ إن النموذج هو ما نراه عرضا في الشيء نفسه ، ذلك الشيء الذي يبدو باسم أو غير باسم ، والذي يظهر أولا . كما نرى رأس رجل أو حصان أو خنزير أو وحش . وما النموذج إلا شيء يختفي في الحجر أو الخشب ويحب تحريره . لكن كيف يتم هذا ؟ إن النموذج نفسه هو الذي يوضح لنا طريقة تحريره حين يظهر لنا أوضح من غيره . ونحن نقوم برسمه طبقا للصورة التي يظهر بها . إن كلا من الذين مارسوا نحت عصى أو رؤوس الأراجوز في جذور الشجر سوف يفهمون . وسوف يفهم كل الناس (٢٣) .

ويؤكد تاريخ الفنون هذه التجربة الشائعة . ففي الأصل ، كانت هناك محاولات لنحت الجمال أو صخور الشاطئ . . . ولقد نحت قدماء المصريين صخور الشواطئ . وكانت جزيرة الفصح — التي ابتلعها الميساء قديما — مليئة بنبات من أعمدة البازلت . حيث أخذ النحات الساذج البدائي ينحت زوايا الوجوه المربعة التي بدأتها الطبيعة (٢٤) .

المعروف مؤكدا من جهة أخرى أن الأشياء الأولى التي جرى نحتها على هيئة كائن حي كانت عبارة عن أحجار صغيرة يذكرنا شكلها بأشكال الحيوان . ولم يكن يحتاج الأمر إذ ذاك إلا إلى تسويتها ليصبح الشبه كاملا والفن الحديث الذي يجمع في غالب الأحيان بين سداجة البدائين وجرأتهم لا يأف من أن يقبل ما قد تقرضه عليه الطبيعة .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « إنى أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة . لكنها ليست من نتاج يدي تماما ، لأنى سرقتها من لوحة من خشب الشوح . وما كان لنا أن نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد . إننا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على المراقبة أن نرى رأسا قد ارتسم على الرخام أو الخشب ، (٢٥) ألم نريكاسو أخيرا وقد صور حيوانا ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوقة ؟ . . .

هكذا يلقي الفنان الأسئلة على المادة أكثر مما تصور . ويستحثها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ما تقدمه من مشاعر . ومن الغريب أن نستمع إلى الفنانين الذين يحبون فيها الفضائل بعد أن كنا نعتقد أنهم غارقون في أوهامهم . فهناك أوديلون رينون يتحدث عن نفسه فيقول : « ما من تحليل نقوم به أكثر من ذلك الذى يتعلق بالمادة المستخدمة والتي تجذبنا ، فالمواد بدورها فى ذاتها تنضون على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من نتلذذ عليهم . ووجودها يقتضى على النظريات كلها . فعلى الفنان إذا أن يتحسس أسرارها ، وكلما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضىء فى كماله إلا بفضل المواد » (٢٦) .

ويربط « ميرو » ربضا وثيقا بين موضوع المادة وناحيتى الوحي والتنفيذ فيقول : « والآن نلها أبداً لوحة وأنا فى حالة من حالات الهذيان ، كما كنت أفعل من حوالى عشرين عاما . أو ، كما فعلت حوالى عام ١٩٣٣ ابتداء من أشكال تقترحها على المصقات . والأمر الذى يهمنى اليوم أمر المواد الأولية التى أعمل بها . فهى غالبا ما تزودنى بنقطة البدء التى وحي إلى بالأشكال التى أرسماها ، فأبدأ لوحى دون أن أعرف ما سوف تنتهى إليه ، وأتركها جانباً إلى أن تخفى شعلة حماسة البداية ، ولا أستطيع النظر إليها خلال أشهر عدة ، لكننى أخرجها بعد ذلك وأعمل فيها بهدوء . كما يعمل العامل الدقيق إلى أن تتخذ الأشكال فى نفسى حقيقة واضحة كلما عملت فيها

وبتعبير آخر ، فإنه بدلا من أن أبدأ في تصوير شيء ما ، أبدأ في التصوير فحسب ، وكذا سرت في عمل هذا أخذت اللوحة في اوضوح وفي اقتراح عناصر نفسها بنفسها تحت ريشتي ، وقد توحى بعض الخطوط التي تركها الريشة عرضا وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب في قماشة اللوحة أو قطعة تسقط على لوحة التصوير . . بيده اللوحة ذاتها ، (٢٧) .

نتائج

لا داعي هنا للإطالة ، بل يكفي أن نلخص قولنا ، وأن نراعي البحث ، واحترام المادة والصور الطبيعية التي تصادفها فيها . وانعدام التناقض الذي يظهر في ثنايا الأخشاب أو في حبات الحجارة ، وخطوط الانقطاع أو النقاط التي تظهر في الألياف ، أو في التشققات ، كل هذا جزء هام في فن النحت . بمعنى أن النحات لا ينحت ما يريد . . بل أقول إنه ينحت ما يريد الشيء . ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشيء دلالة البشرية حملا أمينا . وحيث تنطق المادة ، (٢٨) . وليس لدينا ما نضيفه هنا إلى هذه الحقيقة المتينة عدا أن القانون الذي يتعلق بفن النحت يسرى أيضا على الفنون التشكيلية الأخرى تلقائيا . بل ويسرى على جميع الفنون عامة ، وتنتج منه نتائج عدة تستخدم في ذاتها كدالة .

فإذا كانت المواد المستخدمة في الفن قيمة صورية . فهي لا تتغير فيما بينها ، بمعنى أن الصورة تتطور تطورا - اصاحيا تنتقل من مادة إلى أخرى ، (٢٩) . مثال ذلك دور ميلوديا بحري تأليفه وبتم توقيعه على البيانو . أو مثل « فالس » ما من تأليف براهمز ، ثم بحري توقيعه مرة أخرى على البيانو ، كما فعل الموسيق الشهير جاك تيلو وجال به في القارات الخمس . هذه الميلوديا لم تعد نفس الدور المؤلف أصلا ، ومن باب أولى يصبح استخراج نشيد غزل من الدور المسمى « دراسة » « لشوبان » ، بمثابة تشويه لحسب

للدور الأصلي . وتقل هذه القاعدة قوة في حالة إخضاع تقاسيم الأرغن أو الأوركسترا للبيانو . أو على العكس من ذلك ، تقل تقاسيم بيانو أو أرغن أو الأوركسترا ، ولمثل هذه التوافق ، فاندتها ، وجمالها أحيانا . ومع ذلك فإن التنفيذ الفني والتنفهات والقدرة الصوتية ، بل وروح البيانو أو الأرغن أو الأوركسترا ، كل هذا يختلف باختلاف الآلة . ولهذا فمن المستحيل أن ينتقل العمل الفني من إحداها إلى الأخرى دون أن يغير من طبيعته ودون أن تتغير مادته وتختلف صورته (١) .

ويحدث أحيانا أن يكتب المؤلف الموسيقى نسختين من عمله الفني . مثال ذلك : لوحات معرض « و . قبر كويران » . وهما مقطوعتان كتبنا للبيانو . وقام كل من موسورجسكى ورافيل بتوقيعهما على الأوركسترا . لكن الأمر في مثل هذه الحالات أمر إبداع جديد ، ونتيجته ليست عملاً أصيلاً يزود بترجمته ، بل هناك عملان اثنان ، لا يمكن لدرجة معينة إجراهما مقارنة بينهما باعتبار أن أحدهما قد كتب للبيانو والآخر للأوركسترا .

وحيث إن المادة لا تستطيع إعطاء أى شكل كان ، فإننا وإذا أردنا نقل صورة من مادة معينة إلى مادة من نوع آخر ، لكان من الضروري تعديلها . (٣٠) ، فلا يمكن مثلاً رسم صورة إنسان بالزيت بأن نلون رسماً عمل بالقلم الرصاص ، لكن لكي نرسم صورة إنسان بالزيت بعد أن نكون قد خططناها بالقلم الرصاص لابد أن نعيد التفكير في التخطيط بالرصاص أصلاً ، فهناك إذاً طريقتان مختلفتان من حيث تحديد المعالم الخارجية للشكل ، واحتمال الأحجام وملء الفراغات . ويرجع خطأ « أنجر » من حيث إنه يخضع كل شيء للرسم بالرصاص إلى أنه لم يفهم هذه الحقيقة تماماً . لكن عبقرية

(١) يحدث هذا طبعاً من حيث البدء ، لكن حدوثه لا يتم دائماً ، فقد سمعت ألماناً مأخوذة من باخ وجرى توقيعها على مجموعة أكورديون ، وكان اللحن جميلاً ، بل ولم أشعر بخروج عن القطوعة الأصلية . ويرجع هذا بلا شك إلى أن النغم في ألحان باخ عنصر ثانوي ، وإلى أن الشكل للعمل الذي يوجه عام ، وطبيعته تعتمد تقريباً دائماً على العلاقات بين التنفهات وعلى البناء الصوتي العام .

الحقيقية ترجع إلى أنه فهم بالغريزة هذا العرق ، وهو الذى صور لوحات مدهشة بالزيت . وهو أيضا هذا الرجل الذى كان يرفض عرض لوحاته الزيتية ورسومه بالقلم فى نفس الوقت كما لو كان عرض النوعين معا يسىء إليه .

وكلما اختلفت المادة اختلفت الوسيلة ، فالتماثيل الصغيرة والصور الصغيرة تدخل فى عالم آخر يتعين علينا قبول قانونه ، إن هى نقلت على الحوائط بمعرفة عامل فنى فى الزخرفة (٣١) ولعلنا رأينا هذا فى العصور الوسطى حين عمل مصورو القرن الثانى عشر فى زخارفهم من وثائق مصورة . وحين اضطروا وهم يفعلون هذا إلى تغيير روح هذه الوثائق بما يتفق واحتياجات التماثيل الحائلة الموجودة إذ ذاك فى الأماكن المطلوب زخرفتها .

إننا نسك هنا بفتاح مشكلة تجرى مناقشتها بشدة هذه الأيام . ونقصد بها مشكلة تكييف القصة الأدبية لعرضها على الشاشة . وقد أبدى أدباء القصة وفنانو السينما آراء متعارضة ، نعتقد أنه ليس من المستحيل التوفيق بينها . فالقصة الأدبية والسينما لغتان مختلفتان ، تبتعد إحدهما عن الأخرى ابتعاد النوتة الموسيقية عن صفيح جندى شرعة الطريق . فادامت هاتان اللغتان وسيلتين مختلفتين للتعبير فإنهما لا تستطيعان التحدث بنفس الشيء . ولا التحدث بنفس الطريقة ، فالشيء الذى يسمح بإخراج قصة جميلة ليس هو بعينه الذى يقدم لنا فيلما جميلا ، بل وقد تكون القصة الطيبة خطيرة إذا لم يجرؤ المخرج السينمائي أن يتخذ لنفسه بشأنها حريات تقضيها الضرورة . وإذا ما اكننى بترجمتها كلمة كلمة على شكل صور . ويعنى هذا أن الثروة الخاصة التى يتصف بها العمل الأدبى الخالد لا يمكن أن تترجم الى لغة السينما ، وأن مثل هذه المحاولات تنتهى بالفشل .

وعلى العكس من ذلك ، يجوز أن تكون القصة النافذة موضوع فيلم عظيم . لأن فنان السينما يستطيع فى الواقع ، كما يقول جان رينوار ، أن

يضيف إليها كل ما ينقصها ، والمقصود بالشيء الناقص هنا ما يحتاج إليه الفيلم ليكون جيدا ، لا ما يحتاج إليه القصة ، والأمر في الحالتين مختلف تماما . لكن من هنا لا نستبعد أن تكون القصة العظيمة مصدراً لفيلم عظيم وقد أثبتت التجربة هذا . غير أن معنى هذا أن "عملين الناجحين قد نجح أحدهما كتاب عظيم وثانيهما فيلم عظيم . ولأن كلا منهما يخضع لقوانينه الخاصة به والتي تنبع من المواد ووسائل التنفيذ المستخدمة فيه . الأمر الذي يعنى أنه لا يوجد بين هذه القصة وذلك الفيلم أى تضاق . بل الذى يوجد هو التجانس كالتجانس الموجود بين البصريات والسمعيات (٣٢) ويعنى هذا أيضا أن مثل هذا النقل من فن إلى آخر (القصة والسينما) وهو نقل يتطلب تعديلا شاملا ، ورغم النافل على استيعابه وفهمه طبقا لقواعد من نوع آخر . هذا النقل من فن إلى آخر عبارة عن إبداع جديد حقيقي ، ولو أن المهمة التى يقوم بها رجل السينما هنا ليست سهلة . وبخاصة أن عليه أن يتصور « السيناريو » تفصيلا حين يعمل لنقل القصة على الشاشة . بل وأغلب ظنى أن مهمته هذه أصعب مما قد نعتقد

والشكل المعين يتفق ومادة معينة دون غيرها ، ولقد عرفت بعض الفنون حالة من التدهور خلال قرون لأنها نسيت هذه الحقيقة ، ويريد هنا أن نتحدث عن فنون « الموزايكو » وأبسطة الحوائط المزركشة والتصوير الزجاجى التى ظنت خطأ أن فى استطاعتها منافسة فن التصوير ، لكن اتضح أنه عندما يحاول أحد الفنون أن يخضع مادته الخاصة به لشكل يتعلق بفن آخر فإنه يتدهور ، (٣٣) .

ويذكرنا هنا ج . لورسا ، متحدثا عن تمثال « أبوكاليس » فى مدينة آنجية ، بالقاعدة الذهبية التى كان يتبعها صانعو أبسطة الحوائط ، فى العصور الوسطى فيقول : « مادام الصانع صانع بساط لزخرفة الحوائط فإنه لم يكن

عليه إلا أن يعمل لهذا الغرض فحسب ، ومعنى هذا أنه لم يكن يحتاج إلى مناظر أو إلى جو معين ، بل كان عليه أن يشكل أشكالا بسيطة يسهل حل رموزها ، دون أن يترك فراغا كما كان عليه أن يستخدم ألوانا واضحة متقابلة أكثر منها « سائحة » ، تبعا لما تفرضه خطوط الصوف ذات الألوان التي لا تمتزج كما تمتزج ألوان التصوير الزيتي . ولهذا نرى أنه في الفترة بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر « تنقل الألوان من ١٧ إلى ٢٥ ثم إلى ٣٥ ، ثم إلى ٥٠ . ثم إلى ٣٠٠ و ٤٠٠ ، وإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن عشر وجدناها قد وصلت إلى ٨٠٠ ، ولذلك كان هذا القرن منظوياً على أشد نكبة بالنسبة لفن الأبسط الزخرفية ، بل لقد مات هذا الفن لأنه أراد أن ينقل فن التصوير على اللوحة » (٣٤) .

وقد بدأ انهيار فن الموزايكو قبل ذلك ، ولنذكر في هذا الصدد أن موزايكو « نافيسلا » التي حققها جيوتو ، والتي أعجب بها فاساري واقعيتها . ولنذكر أيضاً أنها هي التي وجهت إلى الفن في القرن الثاني عشر ضربة قاضية . فمن المؤكد أن قطع الزجاج الصغيرة التي تستخدم في هذا الفن لا تستطيع أن تقدم لنا نفس الدقة وانطباع الحياة وخداع البصر التي يقدمها لنا فن التصوير والألوان . لكن فيما عدا أن المهارة والنشابة ليسا من قواعد القيمة الجمالية ، يجب أن نذكر أن فن الموزايكو لا يعطى لوحة ، وبشبهه في هذا فن الأبسط الحائضية والزجاج التصويري . ولا يمكن ولا ينبغي أن نطلب إلى هذه الفنون الثلاثة ما نطلبه في لوحة مصورة بالألوان . ويلاحظ أنها إذا حاولت تقليد التصوير فإنها لا تنجح أحياناً إلا بدرجة مبالغ فيها ، لأنها غير مخصصة لل مواد المستخدمة فيها ، وبالتالي فهي غير مخصصة لقوانين نوعها وتجدها نفسها وقد فسدت من ذاتها . واليوم فهمنا هذا ، ولذا فنحن نرى الآن نهضة في هذه الفنون التي طالما تاهت في طريق خاطئ ، وتعتبر اسما

فنانها من أمثال لورسا وبازين وفرنان ليجه دليلا على أن هذه الفنون قد عادت إلى طريقها الصحيح .

والعلية التي تمارسها المادة على الصورة تؤدي إلى نتيجة محتومة هي أنه مامن عمل فني يمكن أن ينتج إن لم تكن المادة من النوع الذي يصح استخدامه في هذا الفن أو ذاك بالذات . ونحن تؤكد هذا طبعاً فيما يختص بالأعمال الفنية التي توجد ويتم الاعتراف بها في مادة محددة ، مثل اللوحة المصورة لا تلك الأعمال التي تتجسم كمقطوعة موسيقية في مادة جديدة كلما أراد الفنان أن يعيد توقيها أو تحقيقها . وفي هذه الحالة التي يعاد تحقيقها فيها نستطيع أن نقول إنها منتجة أو مبدعة من جديد ، لا أن نقول إنها منقولة مرة أخرى . وحيث إن موضوع المناقشة في هذه النقطة محدود على هذه الصورة ، فإن من الضروري أن تقتصر في كلامنا على ذلك في هذه الأيام التي تفتش فيها عملية النسخ ، والتي يعتقد فيها كثيرون من الناس أن الممكن الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالنسخة المنقولة ، والتي يبني فيها مؤلف كتاب صوت السكون ، (مالرو) أساس طريقته على مواجهة الفوتوغرافية بالأعمال الفنية .

والقول بأن هذه النسخ المنقولة مفيدة ، وأنها تعتبر ذات قيمة أو أداة مساعدة للذاكرة ، لا غنى للطالب أو للمؤرخ أو الناقد عنها . هذا القول هو الصحة بعينها . والقول بأنها تفيد أكثر مما لولم تكن موجودة قول صحيح للغاية ، وخاصة حين لا يستطيع إنسان أن يرى الأصول ذاتها . والقول بأنها تعطي فكرة غالباً ما تكون دقيقة عن العمل الفني ، وأنها تحتفظ بشعاع من جماله ، قول نوافق عليه . ولكنها لا تستطيع أبداً أن تكون بديلاً عنه ، أو مرادفاً له ، والتدليل على ذلك سهل للغاية فيما يتعلق مثلاً بالمنشآت المبنية أو بالتماثيل التي تكون كبيرة الحجم ، والتي تنفس في المساحة الواسعة وينبثق عنها جو معين ، أي تلك التي ترتبط غالباً بالموقع الذي تقوم فيه ،

والتي لا يمكن حقاً معرفتها دون أن نجول في موقعها هذا . وأنا أتحدى أى شخص يدعى أنه سبق أن رأى قبة كنيسة رونشان التي حققها لوكروبوزيه ولا يعرف هذه القبة من خلال مجموعة من الصور الفوتوغرافية .

هذه الحقيقة تزداد صحة فيما يتعلق باللوحات ، لكن لا بد أن نلاحظ أولاً أن نسخ اللوحات لا يأخذ في اعتباره الأحجام الحقيقية بوجه عام . الأمر الذي يكفي لعدم الثقة بالنسخ ، فلوحة مثل « طاحونة النبطية » بحجم بطاقة البريد ليست هي « طاحونة الفضايرة » الأصلية ، ذلك أن بناء اللوحة وتوزيع أحجامها وكثرة أو قلة تفاصيلها وسمك الخط الملون ، كل هذا تم بإرادة الفنان ، وطبقاً للحجم المادى للوحة ذاتها كما يراها ، وهكذا يصبح تصغير النسب بمثابة القضاء على اللوحة كـمجموع .

وحتى إذا كانت النسب تعادل الأصل فلن يكون لدينا المعادل البصرى للوحة ، لأن اللوحة مرسومة على قماش . ونسخها المنقولة مطبوعة على ورق لامع . وألوان اللوحة معجون يزيد أو يقل سبولة ، وقد وضعته يد الفنان لمسة بعد لمسة . أما ألوان النسخة المنقولة فهي منقولة بمداد المطبعة على الورق . وباستخدام الطرق الآلية . وكل هذه الفروق في المادة لا يمكن إلا أن تؤدي إلى فرق في الأثر الذى تتركه اللوحة أو النسخة . ولا شك أن من الممكن أن يميز الناظر في النسخة كلا من دقة نسج اللوحة القماشية وبروز اللمسة اللونية وسمك المعجون الملون . ما من شك في أن ضياع البروز يؤدي إلى اختفاء حيوية اللوحة ذاتها ، وفيما يتعلق بالألوان ، خذ « نسخة دقيقة » واحملها إلى المتحف وقارن . وسوف ترى فظاعة المصيبة إن أنت فهمت أنه يكفي أن يكون هناك بعض الفرق في النغمة اللونية إلى أعلى أو إلى أسفل . أو في لون أحمر ازدادت حرته ، أو أصفر ازداد شحوبه نوعاً . . . حتى ترى الخلاف يقوم بين الناظرين إلى كل من اللوحة والنسخة (٣٥) .

وينسأل : هل يمكن أن يؤدي تقدم الناحية التنفيذية إلى استئصال هذه الفروق ؟ إلى أمل هذا . لكن لا يمكن أن تكون النسخة المنقولة بالنسبة للعين شيئاً آخر غير صورة مطبوعة ، لا لوحة مرسومة ، وأحسن النسخ لا يمكن إلا أن يكون نقلاً دقيقاً لا يستطيع أن يعادل الأصل ، ولا يمكن مهما يكن تواضعها إلا أن تكون هي النسخة المنقولة ، ولقد كان كوكتو على حق حين قال : « إنها تشبه جرمين كالمرمر في مواجهة جسر صلب في قالب مصنوع ، كلاهما يشبه الآخر في لا شيء » .

الفكر والبرزخ والوراثة

وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل الشكل أيضا عن طريقة التنفيذ الفني ، أي عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفني . ألم يثبت تاريخ الفنون أن استخدام مادة جديدة يؤدي دائماً إلى اختراع وسائل تنفيذ جديدة ! . أو ليس من المنطوق على كل حال ، أن مادة ماتخلق بالضرورة وسائل معينة لمعاملتها ، وبظل الاختيار بينها — أي بين هذه الوسائل — حراً ، ولكنها تستبعد وسائل أخرى استبعاداً مطلقاً ؟ (٣٦) .
« إننا مضطرون هكذا إلى أن نربط بين فكرتي المادة والتنفيذ الفني وهما فكرتان لا تفصلان أبداً » (٣٧) .

ولقد أعاد علماء الجمال المحدثون فكرة تنفيذ العمل الفني إلى وضعها الذي يجب أن تصبح عليه ، وخاصة بعد أن ظهروا أنفسهم من الرومانتيكية والمثالية . وأولوا الظروف الحقيقية التي تحيط بإنتاج الأعمال الفنية الكبرى حقها من الرعاية والانتباه . بل إن منهم من يبالغ في هذا بعض الشيء . لكنهم ليسوا على خطأ — على الأقل — حين يبدون اهتماماً خاصاً بالنواحي العملية واليدوية والحرفية للإبداع الفني . ما من شك في أن النشاط الفني نشاط روحي ، ولقد كان ليوناردودا فنشي يقول : « إن فن التصوير مسألة

عقلية . ويقصد بهذا أن يحتاج ضد بعض معاصريه الذين كانوا يعتبرون الفن عمل عبودية، ويضعون الفنان المصور ظلما في نفس درجة عامل الجص، والمثال في نفس درجة قالع الحجارة من المحجر، وفنان البناء على مستوى البناء . وبهذا لا يمكن أن نقوله ما لم يقل، من أن الفن ينمو على مستوى الروح أو العقل المطلق لدى كليهما . وأن التنفيذ المادى يناسب العامل البدوى، وأنه لا يشرف الفنان أن تنسخ يده .

فأواقع أنه مهما تكن هذه الملاحظة في ظاهرها عادية نافية، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولا كبيرة أو قلوبا ضخمة تفرق في أفكارها وتهزها عواطفها . بل إنهم قبل كل شيء مخلوقات زودت بأيد، (٣٨) . وبعلمنا فاليرى أن الخيال يؤدي إلى الغيابة، وأن التغيرات التي تطرأ على الفكر أو على الأحوال العاطفية طارئة لا يمكن الإمساك بها أو تثبيتها . ما الذي يستطيع وقف التغيرات ويضفي عليها شكلا وثباتا إن لم تكن اليد؟ على أنه مهما تكن القوة الاستقبالية والإبداعية للعقل شديدة فإنها لا تؤدي إلا إلى صخب داخلي لا يوقفه إلا اليد فالرجل الذي يحلم يستطيع أن يستقبل الرؤية من مناظر فائقة الجمال، أو من وجوه ذات جاذبية كاملة . لكن مامن شيء يثبت هذه الرؤية لأنها لا تستند إلى شيء، ولأنها غير مادية، ولأن الذاكرة لا تستطيع تسجيلها إلا تسجيلا خفيفا للغاية، كما تسجل ذكرى أى شيء عابر . والذي يميز الحلم من الحقيقة هو أن الرجل الذي يحلم لا يتمكن من إنتاج فن ما، لأن يديه لا تعملان، ولأن الفن بنحوق بعمل الأيدي، (٣٩) .

فاليد أداة للإبداع، ولكنها أيضا أداة للبحث والمعرفة، وصاحبها يشبه أوائل البشر الذين لم يكونوا يتقدمون في العالم أو يشعرون بالأشياء إلا عن طريق التحسس بأيديهم . وهكذا الفنان، فهو يلقي الأسئلة على

المادة باستخدام يديه، ويلس ويتحسس وزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلة الهواء حتى يصور الشكل فيها . وهو بهذه الطريقة يكون لغة الإبصار عن طريق لغة اللمس ، ويضع في عمله نغما حاراً أو نغما بارداً ، لو ناً ثقيلًا أو مفرغاً ، خطأ مستقيماً أو غير مستقيم ، (٤٠) .

وهكذا نرى أن اليد لا تسلك سلوكها إزاء الفكر ، وهى عبد سلى بحسب ، بل إنها لا تعتبر شيئاً دونه ، كما أنه — أى العقل — لا يعتبر شيئاً دونها ؛ وكلاهما معاً يشكل فريقاً واحداً . أو بالأصح عاملاً وحيداً هو فى نفس الوقت إدراك وتنفيذ . وهكذا يصبح من غير الصحيح وضع العقل الذى يوجه الفكرة ، واليد التى تطيع التفكير موضع التعارض ؛ إذ أن الحقيقة هى أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام ويقال عن بعض المختصين فى الأعمال الدقيقة أو عن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم . وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماماً : إن تفكيره موجود عن أطراف أصابعه ، بل فى أصابعه . بهذا تصبح للأيدى قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما فى هذين التعبيرين من معنى . وإذا حرمت من هاتين الصفتين أصبح التنفيذ الفنى غثاء وهنا نرى اللوحة وقد تم تكوينها تكويناً متكاملًا ، لا يلاحظ الرأى فيها شيئاً يناقى الأصول الفنية أو أى خطأ ، لكنها — أى اللوحة — لن تعيش ، ولن تنبعث منها الأنعام . ولقد عرف ديلاكروا هذه الحقيقة ، حين حذر من أخطار « سرعة حركة اليد ، أو أشاد من جهة أخرى بالجاذبية التى تضفيها الأيدى على الرسم » (٤١) .

وكان فروممتان يعرف هذه الحقيقة حين كتب لنا عن رومانس صفحة تبين فى وضوح جميل ما نقول : « هذه « قاشة ، لوحة ناعمة ، نظيفة بيضاء تعمل عليها يد على درجة عظيمة من الخفة والحكمة والحساسية والاتزان ، والذى يتصوره البعض حدة أو استشاطاة هو فى الواقع طريقة تشعر بها

اليد ، لا فوضى في طريقة التصوير . فالفرشاة هادئة بنفس قدر الحرارة التي تنصف بها الروح ، ويقدر استعداد العقل للانطلاق . وهناك في مثل هذا التنظيم تناسق دقيق وعلاقات تتم في سرعة بين الرؤية والحساسية واليد بحيث تطيع كلاهما الأخرى طاعة كاملة لدرجة قد نعتقد معها أن قفزات العقل التي توجه العمل تؤدي إلى قفزات تقوم بها أداة التنفيذ . لكن مامن شيء أشد خداعاً من هذه الحمى الظاهرية التي يسيطر عليها في الحقيقة حساب عميق ، ويخدمها تركيب عقلي دربته التجارب . . بحيث لا نعرف من أين تأتي هذه الجراءة وفي أي لحظة يحدد الفنان ويندفع . . . لكن هناك تأملاً دائماً يعرف نفسه ويتحكم دائماً في النتائج التي دائماً ما تظهر فجأة ، (٥٠) .

وفي هذا التعاون بين العقل واليد . لا يعتبر دور اليد دائماً أقل أهمية . فالنسكر يدرّب اليد كما أن اليد تدرّب الفكر ، (٤٢) وهي التي تقوم بحباله بالمهمة التعليمية وتنقل إليه — إن صح التعبير — خبرتها الخاصة بها التي حصنها بفضل اتصالها بالمادة التي تعرف أحسن مما تعرف غيرها مما تأتت منه وما تحبه وما تختص به من خصائص . ولذا فلن يكون من العجب أن تسبق العقل أحياناً وتفتح له آفاقاً جديدة وتقدم له الأفكار وتأخذ على عاتقها كل ما يفيدوه منه . كما نرأى كانت تسير وجهها في سيرها حاسة غامضة ، وغريزة خاصة ، إذ أنهى التي تبحث وتجتهد من أجله وتسلك طريقها من خلال مختلف الأخطار ، تجرب حظها . . نعم . في هذه اللحظات ذات العناية الإلهية ، تبدو اليد كما

(٥١) انظر كتاب « سادة العصور الماضية » تأليف نلسون ص ٦١ — ٦٣ . ويلاحظ أن فروممان قد راح اليوم في ضلّ النسيان . وهو مصور يتميز بأنه يتحدث عن الشيء الذي يسمه ، ولقد كان في هذا مفكراً رائعاً . وقد كتب عنه دي كزولومبييه في كتابه « أجمل ما كتبه كبار الفنانين » (ص ٢٤٨) يقول : « لم يسبق لأحد مثله أن جمع بين الحديث عن التنفيذ العي وعن العاطفة ، كما لم يسبق لأحد مثله أن قام بتعطيل لوحة بحث ذهب مثله إلى الأساس في التعطيل ، وكما لم يسبق أغيره أن مكن الهواة العاديين من إدراك السر المادي والروحي للمهنة .

لو كانت تقفز في حرية وتنعم بمهارتها لتستغل منابع العلم العميق ومصادر الإلهام غير المنتظر وهي واثقة بنفسها كل الثقة . بعيدة عن مجال العقل كل الابتعاد (٤٣) .

وتقدم لنا السينما منذ فترة ، طريقة ملاحظة هذه الأعمال المدهشة التي يقوم بها كل من العقل واليد عند أحد كبار الفنانين . اذهب لترى الفيلم الذي يصور بيكاسو خلال العمل (٤٤) وسوف تجد نفسك كما لو كنت تلعب دور الفنان الماهر . وتحذر من أن تغرر بك المناظر التي تعرض في سرعة كبيرة تزيد على سرعة رسم اللوحة . وتنتهي إلى أن عدداً معيناً من الصور لا يكفي لتوضيح سر الشخصية الفنانة ، أوسر الإبداع الفنى ذاته . ومهما يكن الأمر فإن المنظر في ذاته خارق للعادة ، لأن اليد العاملة يمررها تظهر كما لو كانت تجرى من نفسها وحدها . وكما لو كانت بدأت سحرية . إنها سريعة في حركاتها تقودها النزوة . لكنها واثقة بنفسها تسير لتحدد المجال الأبيض من اللوحة لدرجة قد نعتقد أحياناً أن العقل لا يتبعها إلا بصعوبة وألم ، ولكنه سرعان ما ياحق بها ليندفع بدوره في الصريق المحدد . وقد يحدث العكس حين ينطلق عنانه ويكتشف طريقاً آخر ويرغم اليد على حل ما عقدته إلى أن تتخذ سبيلها وتجبر خلفها من جديد في ساقها الشيطاني رقيقها لتسير معه . بعد أن تكون قد بهرت وأيقظته معها . إنه حديث لا ينقطع ، ذلك الذي يجري بينهما وكاه حياة ومفاجآت عديدة تنقطع لتعود دون أن تنقطعها . وتنبثق عنها نيران صواريخ تشكل الأشكال التي تتطور لتبهر أبصارنا .

غير أن الفنانين لا يتمتعون دائماً بأيدٍ تتصف بهذه اليقظة وذلك الخصب ، إذ يحدث كذلك أن يمسك العقل بقياد الأيدي خوفاً من أن تجرفها جرائها فتقضى على تلقائيتها وحرية . هكذا كانت الحال عندو . بلاك ، حيث يلاحظ فسيون « أن هذا المصور تغلب عليه الرؤية التي يراها أغلب الوقت على هيئة أشكال معدة سلفاً ويسردها في أسلوب عصره الرديء ليقدم أبطلالاً

بؤساء رسخت عضلات سيقانهم وعدورهم في عنابة . . . لأن عصره كان يحب الجمال الأمثل والطريقة الأرستقراطية التي تقود مثاليته العميقة. وهكذا نرى حضرى الأرواح والمصورين في يوم الأحد وقد سادهم احترام الروح الأكاديمية القبيحة . وعلى كل فن الطبيعي أن يكون الأمر هكذا ، فالنفس عندهم تقتل الفكر وتبعث الشلل إلى اليد ، (٤٥) .

وإذا كان عاجز الصلصال يعالج المادة بيديه العاريتين ، فالفنان يستخدم عادة أدوات معينة ، ولهذا أهميته . فإدام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذ ، فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه . وبذلك لن تصبح طبيعة هذه الأدوات دون تأثير في هذا الشيء . وبالاختصار فإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد . هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو التي تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة .

وفهم المثلون والمصورون والنقاشون والرسامون هذه الحقيقة تماما ، فهم جميعا يرون في نفوسهم خداما مطيعين ورفقاء كل يوم وأصدقاء مخلصين لفرشاتهم ومقصاتهم ومناحتهم وعافهم ، فيولونها عنايتهم القصوى ، ولا يسمح أبدا لغيرهم بتنظيفها أو شحذها ، ويختارونها من بين الآلاف من نوعها ، بل ويصنعونها بأنفسهم أحيانا ويتأنقون غالبا في تحشيتها . وهم إذ يفعلون هذا نجدهم يعرفون أن هناك صلة حيوية بين موديتهم وآلامهم وأسلوبهم من جهة . والأدوات التي يستخدمونها من جهة أخرى ، وهم يعلمون أن تغيير الأداة معناه تغيير الطريقة . وقد تتساءل : عم يتحدث الفنانون فيما يدهم . . . عن الفن ؟ . . . عن الجمال ؟ . . . أم عن النظرية أو عن المذهب . . . ؟ إطلاقا ولا بد في هذا أن نصدق أن أحد القصاصين وقد تخيل مقابلة بين نحات شهير وسيدة شابة تصبو إلى تعلم فن النحت ، وظل النحات يحدثها لمدة ساعتين عن الأدوات (٤٦) .

واليد لا تعارض الفكر، كما أن الفكر لا يعارض اليد، بل إنه يدعوها للتقدم لدرجة يظهر معها وقد أصبح مثلها يتصف بالموهبة والحاسة والدقة والذكاء. فالفرشاة الجارفة، والفرشاة الصغيرة الدقيقة، والريشة اليقظة، والمحففر الرقيق، والقلم المدقق... كل هذه ليست كلمات غاوية المعنى، أو استعارات مخسب؛ إذ أنه منذ اليوم الذي أخذ الرجل البدائي في صنع مدينة الحجارة الأولى، ظهرت صداقة لن تكون لها نهاية بين اليد والأداة، توصل إحداها للأخرى حرارة حية وتشذبها دائماً. والأداة الجديدة ليست مدربة، بعد، بل يجب أن ينشأ بينها وبين الأصابع التي تملكها هذا الاتفاق الذي يتولد من امتلاك إحداها للأخرى تدريجياً، ومن الحركات الخفيفة المترابطة، ومن العادات الطبيعية، بل ومن شيء من البلى الذي يصبب الآلة نتيجة لاستخدامها. وهنا تصحح الأداة الجامدة شيئاً حياً، لأن الاتصال والاستعمال يضيفان على الشيء الذي لا حياة له روحاً إنسانية. (٤٧) . إن هذا الشيء الذي صنع ضمن آلاف عديدة مثله ينطبع بصورة الرجل الذي يستخدمه ويصبح له طابع شخصيته.

ومهما تكن مرونة الأداة في اليد التي صنعت من أجلها. فإنها تفرض شروطها على العمل الذي ينوئ الفنان تحقيقه، و حتى شكلها يحدد كيفية استخدامها مقدماً، وبذلك، بمستقبل العمل الفني الذي سوف يتم. . قارن مثلاً بين نقش المحفر ونقش بحمض الأزوت، تجد أن المواد في كليهما قد تغيرت لدرجة أن نفس الخط المنقوش بالمحففر والحمض ينتشكان بشكلين مختلفين في ذاتهما. لكن لاحظ أيضاً أن الأداة قد تغيرت هي الأخرى بحيث يصبح النقش بالحمض عبارة عن نقط، تم نقشها بسن الأداة وقد أمسك الفنان بها كما يمسك بالقلم الرصاص، في حين أن ساق المحفر المصنوعة من الصلب تسير مدفوعة من الخلف إلى الأمام بحركة من معصم الفنان، لأنها - أي ساق المحفر - ذات رأس يشبه رأس المنثور بعد شطفه. (٤٨) . وبهذا يصبح المستحيل أن نحقق بالمحففر ما يحققه حمض

الآزوت . كما أن من غير الممكن تصوير نفس الشيء بالفرشاة الكبيرة وبالفرشاة الصغيرة وبالإسفنجة وبمضواة الحفر وبقطعة الخيزران . والفرق في النتائج يأتي في الجزء الأكبر منه ، من اختلاف الأدوات المستخدمة .

واستخدام المادة بمساعدة الأداة هو الذي يبرمجنا نحو ما يسمى في فن التصوير « اللمسة » . وهذه الحقيقة يمكن تطبيقها على فنون أخرى . وبالذات على فن النحت ، وهي — أي الحقيقة — تستحق الانتباه على أية حال . لأنها تقع تماماً عند « نقطة التقابل » بين الفكر واليد والأداة والمادة . وهي بمثابة نقطة التقابل الهندسي لنشاطها جميعاً . ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أي باللمسات . ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير والدهان العادي بالألوان غير متجانسة . أو الفرق بين لوحة فنية وباب مخزن للحبوب . لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة . وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحياناً ، وأحياناً أخرى تسطح ، وأحياناً تالته تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة . واللمسة هي التي تعطى القوة الجارفة للوحات فرازنهالز ، وروح المرح للوحات روبنس . وعصبية المزاج ومرونة اللوحات فراجونار ، ووضوح الفكر للوحات لوتريك . وروح الهذيان في لوحات فان جوخ ، والمرح في لوحات دوفى . ولا شك أن هناك من المصورين من يفضلون نحو آثار أيديهم ، ومع ذلك فإن أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدّها تماسكاً يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن . . وبصفتها الدليل الذي لا يخفى . . وحتى لدى قدامى الفنانين الذين كانوا يعملون بمواد مصقولة

كالعقيق ، تجدها وقد بعثت الحياة على سطح أعمالهم الفنية ، حتى في أدق دقائقها ، (٤٩) .

إن الآراء التي ذكرناها آنفا تتعلق أساسا بالفنون التشكيلية : وقصد بها تلك الفنون التي تتطلب مادة يسهل تشكيلها . وتنطبق هذه الآراء بدرجة لا تقل كثيرا على فنون النغم والكلام مع ضرورة تغيير مايجب تغييره ، بمعنى أن سلطان الأيدي يمتد إلى مجالي الشعر والموسيقى ، عن طريق التجانس على الأقل . ألا نرى الشاعر والموسيق يقسمان موسيقية الجملة حين يجران تركيبها ، أو يسمان أجزاء المبلوديا حين يجرى تأليفها ، ويقومان بوزن قيمة الكلمات كلمة كلمة ؟ ألم يحدث أن أصاب الأدب ثورة كاملة عندما انتقل من الشفاء إلى الكتابة ؟ أى عندما استخدم الأداة الخاصة به ؟ ألم يكن بفضل هذه الأداة ان انتهى التطويل وتقريبية الارتجال ، وأن ظهرت الرغبة في إضفاء صفة الاكتمال الشكلي والتنوع والكثافة وما إلى ذلك من وسائل تفيد من حيث إرضاء الذاكرة ؟ . واليوم نرى أن من الضروري أن يستخدم الأديب ريشة ودواة المداد والآلة السكتة أو مسجل الصوت . ولعل أسلوب « النقش على الأحجار » يتصف بالدقة بفضل الصعوبة في نقش الحروف على الحجر . ولعل التطويل الذي يتصف بالإهمال الذي تراه في بعض نصوص اليوم يرجع — على العكس من ذلك — إلى أن هذه النصوص قد أمليت أول الأمر فحسب .

الفنانه والصانع

إن الذوق في اختيار المادة ، وتعود اختيارها وتجهيزها ومدى معرفته كل هذا من أجل التنفيذ ، أى الناحية اليدوية من النشاط الفني ، كل ذلك يؤدي إلى تقريب الفنان من الصانع . وأوقع أنهما يشتركان في نواح كثيرة ، لكننا نتساءل : هل يصبح الأمر بهذه الدرجة من السهولة من حيث

تحديد النقطة التي ينتهي عندها عمل صاحب الحرفة والنقطة التي يبدأ فيها عمل الفنان؟ أليست هناك من فنية، ومعها فنون تسيطر عليها اعتبارات حرفية؟ فلنحاول مع ذلك أن نحدد عمل صاحب الحرفة وعمل الفنان؟ كل في إطار ممارسة الفنون الجميلة... وأن نرسم بينها خطاً فاصلاً.

إن الفنون من وجهة نظر معينة من كسكالمهن. فسواء أكان الأمر صنع مائدة أم رسم لوحة، وسواء أكان عبارة عن صنع مزلاج باب أم كتابة قصيدة، صناعة عربية أم تأليف سيمفونية. لابد أن يدرك القائم بالعمل كيف يعمل، وكيف يعمل بعقله ويديه... وبالاختصار لابد له أن يكون على علم بمهنته. ولندكر أن فناني العصور القديمة لم يكونوا يدعون في أغلب الأحيان شيئاً أكثر من أنهم عمال مهرة. فقد كانوا يقومون بأنفسهم بطحن الآوان وإعداد دهان التليع ورفع أعمدة الأبنية التي يقومون بإنشائها. ولم يكن المصور الفنان في العصور الوسطى يختلف عن صانع سروج الخيل، لأن زخرفة السروج أو المقاعد كانت أول الأمر أكثر أجزاء فن التصوير ربحاً. ولقد كان المصور يكلف بزخرفة مقعد المذبح لكنيسة ما. بحيث يكون هذا المقعد ذا شكل معين وأحجام معينة ومقدمة معينة، وأحياناً تفاصيل على أكبر جانب من الدقة. وكان عليه أن يقبل تلك الشروط كما يفعل حائك الملابس حين يأخذ مقاييس الملابس. ولقد كان لهذا الخلط الشديد بين الفن والمهنة معائب خطيرة، وبخاصة أن تنظيمات العمال والتعليمات الجامدة التي كانت تفرضها، وتقسيمات العمل المبالغ فيها والتي كانت تخضع العمال لها... كل هذا ساعد على الإبقاء على التقليد وعلى وضع العقبات في سبيل القدرة الخاصة والتقدم الفني. وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى كل ما فقدته الفن حين كان الفنانون يحتقرون الأعمال المادية ويرفضون أن يكونوا صناعاً بحجة تميزهم بالروحية.

ومادام الفن مهنة ، فهو شيء يحتاج إلى التعلم . فكون الإنسان مثالا .
أو فنان بناء ، أو رساما ، أو صانع أوسمة ، أو أستاذ فرقة راقصة ، شيء .
لا يمكن ارتجاله . فالتلذة أمر ضروري كما هي الحال بالنسبة للسباك وطبيب
الأسنان والساعاتي . وصحيح أن القدرات الخاصة لممارسة الفن تسهل عملية
فهم الوسائل الفنية للتنفيذ وتساعد على ممارستها في سرعة كبيرة جدا كما
هو الشأن عند رافائيل وموزار . لكن لا يمنع هذا من ضرورة استيعابها
حتى ولو كما يفعل الشخص الذي يعلم نفسه نفسه دون دراسة مدرسية
منتظمة . ولا يمكن أن يستغنى الإنسان عن التعلم والاستيعاب مهما تكن
مواهبه حارقة للعادة ، ومهما يكن إيمانه بمهنته أو فنه قويا . وبلاحظ
الفنان ديجا في سخرية : « أننا جميعا عباقرة في هذه الأيام ، هذا أمر مفهوم
ولكن المؤكد أننا لا نعرف كيف نرسم يدأ ، وأننا نجهل كل شيء عن
مهنتنا . ولقد تمكن القدامى من تلك هذه المادة المدهشة والألوان الواضحة
التي نبحت اليوم بلا جدوى عن سرها لأنهم كانوا يعرفون مهنتهم جيدا ؟
وكم أخاف من ألا تكون النظريات الحديثة قادرة على كشف هذا
السِر » (٤٠) .

ويعبر المثال رودان عزرائيه في هذا بما يشبه ذلك الكلام تقريرا فيقول:
« ما الفن إلا عاقفة ، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن
صاحبه عالما بشئون الأحجام والنسب والألوان ، ودون مهارة في الأيدي .
ماذا يمكن أن يكون عليه أعظم الشعراء في بلد أجنبي يحمل لغته ؟ هناك في
الجيل الجديد للفنانين عدد من الشعراء الذين يرفضون تعلم السلام للأسف
ولذا فهم لا يفعلون شيئا إلا التمتة ! » (٥١) . لكن الجيل الجديد عرف
كيف يثبت كيانه ووجوده رغم هجوم رودان وديجا عليه ، وليست هذه
هي المرة الأولى التي يعيب فيها « القدامى » على « الشبان » جهلهم بأسرار
المهنة ، لأنهم لا يصورون ولا يرسمون أو ينحتون مثلهم . ومع ذلك فإنه

بحسن بنا أن نصغى إلى هذه القصة ، حيث يحق للأستاذ المسن أن يتحدث .
نعم .. إن الفن دين ، لكن يجدر بنا أن نذكر أن أولى الوصايا التي يقدمها
هذا الدين لأولئك الذين يريدون اعتناقه هو أن يعرفوا كيف يصاغ شكل
الذراع أو الخصر أو الساق ، (٥٢) .

واكتساب المهنة أصول زمنية وأشد قسوة حين يكون الفنان هو المنفذ
الذي يتعين عليه معرفة كل شيء عنها والتمتع بمهارة يدوية عالية . وينطبق
هذا بلا شك على المصور والمثال والموسيقى الهاوى سواء بسواء . ويكتب
هنا ديلاكروا فيقول : « إن فن التصوير أصعب الفنون وأطولها تعلما ،
إذ لا بد لمعرفة من التبحر فيه قدر تبحر مؤلف الموسيقى في علمه . ومن
القدرة على التنفيذ قدر عبقرية الموسيقى على عزف الكمان ، (٥٣) .

ويرحمى هذا الشرط المزدوج لمؤلف مسرحية سردانا بال (بايرون)
بأفكار واضحة لا نستطيع أن نرجعها إلى سوء صحته فحسب ، حيث يقول
« يا للخسارة . . . إن الخبرة لا تأتي إلا عندما تبدأ الصحة في الانهيار .
بالسخرية الطيبة وقسوتها . . إن الموهبة لا تأتي إلا في نهاية الزمن حين
يكون البحث قد أنمك القوة الضرورية لتنفيذ العمل الفني » (٥٤) .

فالوهبة شيء . لا يمكن الحصول عليه إلا بالدرس وبتحصيل طويل الأمد .
هذا هو أحد الأسباب التي لا يوجد من أجلها فن أطفال بالمعنى الصحيح
أو فنانون أطفال ، لكن ليس معنى هذا أنه لا يوجد لدى الأطفال شيء .
يعبرون عنه ، بل إن مشاعرهم تنطوى على يقظة وحيوية وعمق غالبا مالا
يوجد لدى البالغين . وليس معنى هذا أيضا أن الحساسية الجمالية غير موجودة
لهم ، بل إنهم يتمتعون أحيانا بذوق واضح في الألوان وجمال الأشكال
وسحر الألفاظ . ومن هنا كان ما في محاولتهم في التصوير والرسم والشعر
من مفاجآت عذبة تجذبنا إليهم بقوة .

ومع ذلك فلا بد أن نكرر أن لقطة ، أو عشر لقطات نادرة لا يمكن أن تكون قصيدة أو لوحة . ففن الشاعر يبدأ منذ اللحظة التي يعيد فيها كتابة قصيدته ليصحح بيتا زاد عدد مقاطعه أو قل واحداً أو أكثر ، الأمر الذي يضطره إلى إعادة صياغة ماسبقه أو مانبعه من الآيات . إن لم تكن القصيدة كلها . وهكذا فن المصور ، فهو يبدأ عندما يشعر بالحاجة إلى ملء فراغ أو محور لون أو إعادة خط إلى استقامته . إذا ما رأى على سطح اللوحة أن عليه أن يملأ هذا الفراغ أو يحو ذاك اللون أو يعيد الخط الموعج إلى استقامته . الأمر الذي قد يضطره إلى تعديل اللوحة كلها . أما الطفل ، فليست لديه أية فكرة عن مثل هذا السمل ، وكل ما ينتجه تقريبا من قبيل الدفعة الأولى فحسب . لأنه يجمل جهلا يكاد يكون كاملا ضرورة العود إلى ما قام بعمله بقصد التصويب والتعديل لتحقيق الغرض منها ويرجع عدم قدرته هذه إلى انعدام الناحية العملية والمهارة التنفيذية اللتين تنصف بهما مهنة الفنان . ولقد كتب كوفستابل يقول : « لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون ، ولا يمكن أن يكون ذلك ؛ لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين . وباعتباره فنا بدويا وعقليا في آن واحد ، (٥٥) . ومع هذا فنحن نستطيع أن نؤكد أيضاً أنه لا يوجد أطفال شعراء . إذا أخذنا في اعتبارنا أن الشاعر ليس فردا يتمتع بحالات نفسية « شاعرية » فحسب ، بل إنه كذلك وبالضرورة عامل يصنع أبيات الشعر .

ولنوفر على أنفسنا هنا جهد التحدث في مهزلة مقارنة الطفل بالمصايين بأمراض عقلية ، ولو أن هناك ذاتية لاشعورية لدى كل من الأطفال والمصايين بأمراض عقلية ، وفي إطار هذا القياس يمكن القول بأن النشاط الفني للأطفال محدود بنفس الحدود التي زارها عند المجانين . ويقول مالرو في هذا المجال : « إنه إذا كان الطفل في غالب الأحيان يتصف ببعض الصفات الفنية فهو ليس بفنان ؛ إذ أن موهبته تملكه ولكنه لا يملكها

هو . بمعنى أنه يحل المعجزة العابرة محل السيطرة الفنية المتكاملة ، وما هي إلا معجزة يسهل ظهورها : لأن الرسم الذي يرسمه لا يتجه نحو الرائي إلا بدرجة جزئية ، والطفل الذي يرسم لنفسه لا يحاول أن يفرض نفسه ، فهو مقدما خارج عن إطار الخلود الفني إذا كان حكمنا على رسومه ومصورانه يدخل في هذا الإطار نفسه . ويعرف كل منا أن الانتقال من مجموعة رسوم قام بها الأطفال إلى مجموعة يمكن عرضها في معرض أو متحف ، معناه العدول عن النخلي عن الناس ومحاولة جذب العالم إلى فن معين . وهنا نشعر في الحال إلى أى مدى في هذا المجال وفي غيره يختلط تملك صفة الإرجولة بتملك قوة السيطرة ... إن الإغراء الذي تجذبنا به أعمال الأطفال إغراء حى ، لأن العالم يفقد وزنه في أحسنها ، كما يفقده في الفن ذاته . لكن الطفل بالنسبة للفنان يعادل شخصية «كيم» ، غازی المدن في الأحلام بالنسبة لنيبور : لأن امبراطورية الطفل تختفي حالما يسقط القارىء «كيم» ... بمعنى أنه عندما يقابل الطفل مقاومة الواقع يذوب تعبيره في عدم المسؤولية التي يتصف بها . والجاذبية التي تتمتع بها صور الأطفال تأتي من كونها بعيدة عن الإرادة . وإذا ما ظهرت هذه الإرادة كانت كالمنطفة ، تقضى على هذه الصور ، ونحن نستطيع أن نتوقع من صور الأطفال كل شيء عدا الشعور والسيطرة الفنية ، والفرق بين هذه الصور وفن التصوير الحقيقي يعادل الفرق بين استعاراتهم اللفظية البسيطة وأفكار بودلير ، بمعنى أن فهم يموت مع انتهاء طفولتهم » (٥٦) .

هذا ويلاحظ أن الفنون الجميلة التي تتطلب مهارة يدوية أكثر من غيرها — وقد سبق أن تحدثنا عن هذا — تعطى دوراً أوسع نطاقاً للبيئة . غير أن العمل الفني يكتسب جمالا خاصا في هذا النوع من الفنون حيث لا نستطيع أن نعرف في أى جزء منه وضع يده في معجون الألوان أكثر من غيره . ذلك أن الأيدي — كما نعلم — هي الدليل الذي يشير إلى الشخص

ذاته ، فهي التي تطبع على الشيء طابع عواطفه وعبقريته ومهارته وعمله الدائب . من هنا نفهم السبب الذي تؤثر فينا من أجله البساطة أكثر مما تؤثر العبقرية المدققة والجهد ، في حين أن السكّال الذي نحصل عليه عن طريق الآلات لا يؤثر فينا . ومن هنا أيضاً بنفس الطريقة تلك الجاذبية التي تمارسها علينا الفنون « الساذجة » و « البربرية » و « الشعبية » ، وكلها فنون حرفية تحمل آثار الأيدي .

ولقد أبدى « راسكين » اعتراضه بهذه الحقيقة ، فهو يقول : إنه فيما عدا جمال الشكل في العمل الفني ، فإن هذا العمل جميل جذاب ترجع جاذبيته إلى « الشعور بالعمل البشري ويبدل الجهد الذي تكلفه » . و « تخضع جاذبيته الحقيقية إلى أننا نكشف فيه الأفكار والنوايا والمحن وفقدان الشجاعة والانتصارات والسعادة الناجمة عن نجاح الفنان » . أما النجاح الذي نصديه بسهولة من خلال استخدام مواد سهلة التشكيل ، إنما هو نجاح لا يؤثر فينا إلا كذبا . ولا بد إذا أن تكون المواد مستعصية حتى نخرج عملا جميلا . ولا يعني هذا مثلا أن الجص في ذاته أقل كفاءة من الرخام ، بل يعني ذلك أن « ليست المادة التي ترفع عن العمل قيمته كلها ، بل الذي يبعدها عنه هو عدم وجود العمل البشري » (٥٧) . وينتج عن هذا أن فكرة الفن الصناعي في ذاتها تنطوي على تناقض ، فمنتجات الصناعة لا يمكن أن تكون جميلة ما دام القلب والإرادة واليد البشرية مستبعدة فرضا ، وأقل قدر من المعنى الجمالي يمكن أن يقتنعا بشدة .. فأى فنان لا يعطى لعامل حرفة قروى كل النقود التي لديه من أجل صندوق تبغ نحته هذا العامل ، ولا يعطى هذا النقود لصانع قنطرة لإسكندر الثالث ؟

ورغم أن « آلان » يختلف في آرائه عن راسكين ، نجده يتغنى بنفس الأغنية فيقول : « إن آثار الأداة هي التي توضح الزخرفة ، في حين أن الفكر يكاد يكون سجين أعماله الآلية » (٥٨) ، والعمل الفني جميل بفضل

الطاقة التي يخترنها، إن صح هذا التعبير. وهكذا كلما ازدادت المادة صلابة ومقاومة، كان العمل الفني الذي استخدمها جميلاً. فالحديد الزخرفي غالباً ما يكون جميلاً لأن الفنان الذي صنعه، وهو في نفس الوقت عامل حرفي قد استخدم تفكيره وهو يصنعه، وتدل على هذا آثار المطرقة. وعلى عكس ذلك نجد أن الحديد المصهور في قالب قبيح، لأن المادة المستخدمة فيه قد صبت في القالب في حالة عدم المبالاة، الأمر الذي يجعل شكلها مستعاراً (من القالب)، والجص قبيح كذلك، لأنه يتشكل بكل الأشكال. وأجل الأشكال — كما نعرف — يفقد كثيراً من قيمته إن كانت المادة المستخدمة طوع الإرادة. ومن باب أولى لابد لنا أن نقرر أن كل ما هو تقليد لشيء أصيل، كالخشب أو الحديد أو الجص حين تقلد الحجارة، لا يساعد على اختراع أشكال جميلة، ولهذا كان معرض الفنون الزخرفية قبيح الشكل... ولن تصبح له قيمة إلا بفضل المعروضات الحقيقية التي استخدمت فيها مواد حقيقية، مثل مقعد من خشب صلب أو سجادة أو صحن مزخرف أو قطعة من عاج منحوتة أو جوهرة مصقولة، (٥٩).

هذه الحقائق مؤكدة جداً لدرجة يحسن معها في رأينا أن نتجنب الخطر الذي ينجم عنها إن نحن دفعنا بها لدرجة المبالغة أو طبقناها بلا تمييز، لأنه — كما سبق أن قلنا — لا يجوز اعتبار العمل في إجماله أساساً نهائياً للحكم، فقد يكون هناك عمل فني منعدم القيمة رغم الطاقة التي تكون متراكمة فيه والجهود التي تكلفتها. ومن ناحية أخرى، لا ينبغي أن يكون العمل الناجح حقاً موضحاً للجهد أو العرق الذي تصيب في صنعه. فالفن هو المقدرة على إخفاء الفن، كما يقول جويير. فعليك إذاً أن تستخدم المبرد لصقل الشيء، لكن عليك أيضاً محو آثار هذا المبرد، وعلى الأقل ترك ما يجب تركه من هذه الآثار... وكل شيء في هذا على جانب من الدقة والتباين والاختلاف. فلماذا مثلاً نحتقر المواد اللينة؟.. ألا توجد من

أنواع الطين المجفف بالنار أو المجموعات المطاطة ما يفوق الحجارة والرخام ؟ إن استبعاد كل المواد المقلدة معناه الخلط بين الفن وعلم الأخلاق ، إذ أين ينتهى خداع البصر المشروع ، وأين يبدأ الكذب الفنى ؛ إن نحن فرضنا أن لهذا التعبير الأخير معنى ؟ ... أيمكن امتداح الزجاج المصبوب فى قوالب آلية أكثر من الأسمنت المسلح الذى يصب بالآلة ثم يستخلص من القالب ، لا بد لكى ننتهى من هذه النقطة أن نلاحظ أن آلان يميل إلى الشعور بالقوة أكثر من ميله للرشاقة الفنية . إن هذا من حقه ، لكن من حقنا أيضا أن نذكر القارىء أن المجالات فى جنة الفن متعددة .

عندما يقول مصور ما عن لوحة ما : « هذه هى أصول المهنة » ، فإنه يريد أن يقول : « ليس هذا بفن » ، لكن الواقع أن الفن أحسن من المهنة بكثير ، كما أن الفنان أكثر من صاحب الحرفة بكثير . والذى يميز أحدهما عن الآخر قبل كل شئ هو — على ما يلوح — أن صاحب الحرفة ينقل نموذجا ، فى حين أن الفنان يخترع شكلا . ومرة أخرى نقول إن هذا الشكل لا ينبثق عن العقل منذ اللحظة الأولى ، بل إنه يظهر عندما يتلامس والمادة ويتضح تدريجيا مع عملية التنفيذ . أما العامل فهو لا يهتم بمثل هذا البحث وتلك التحسسات ، وذلك العمل الجاد المتواصل . فهو يتلقى مقدما تصميم المنزل أو رسم قطعة أساس أو صورة تفصيلية لتثال ما ، وعليه أن ينفذ ذلك التصميم أو هذا الرسم كما هو بكل دقة ممكنة ، ولا يتعين عليه حتى إذا استطاع ذلك ، أن يقدم من نفسه للمادة ما تتطلبه منه ، وإن هو فعل هذا لذهبت عنه صفة صاحب الحرفة . وكلما سبقت الفكرة التنفيذ أو نظمته كان الأمر أمر صناعة لا فن » (٦٠) . مثال ذلك إذا أخذنا نموذجا لمنظر صلب المسيح أمكننا إنتاجه من الخشب ومن الحديد ومن البرنز والجص والحجارة . ولا شك فى أن هذه المهنة مفيدة ومشرفة للغاية ، لكنها ليست على أية علاقة بالفن . وعلى عكس ذلك ، كما قلنا ، يستطيع عامل صاحب حرفة ، مهما تكن بساطته ، أن يقوم بعمل فنان ، إن أوحى إليه الموضوع

خلال عملية التنفيذ بشكل جديد ، حتى ولو كان هذا الشكل معبراً عنه في جزء تفصيلي في الزخرفة ... فكم هناك من فنانين حقيقيين لم يقوموا في حياتهم إلا بزخرفة زوج من « قباقيب ، خشبية ...

وهناك فرق آخر يتلخص في أن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدماً ، في حين أن الفنان — على عكس ذلك — يخترع وسائله الخاصة به ، وهو قادر على تحسين طريقته في العمل وعلى تعديلها وتكييفها ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا في حدود محدودة فنياً ، ويقصد عمله ، لاجماله بوجه خاص ، لأنه يرمى إلى الفعالية لا إلى الجمال . والفنان من جهته يندمج في طريقته التنفيذية الخاصة به ، وهو يفيد دائماً من معرفة « خبايا ، والتفاصيل المهمة وغوامضها . ومع ذلك فهذه الطرق التنفيذية العادية التي يجري تعلّمها لا يفتأ أن يتعدها ، وهو في هذا يخاطر أحياناً بفنّه ، قاصداً إلى اختراع الجديد منها ، الذي يصبح ملكاً له وحده . والواقع أنه لا بد لنا أن نفهم أن الطريقة التنفيذية في الفن ليست وسيلة دون علاقة بالهدف المنشود . فما يقوله الموسيقي والمصور والشاعر هو بعينه طريقته في القول . من وجهة النظر هذه تتطابق الطريقة الفنية لكل منهم بشخصيته ، لهذا كانت البحوث الفنية في نظرهم ذات أهمية كبرى ، وهي ليست عوالم مساعدة لتحقيق العمل الفني . بل هي الفن بعينه ، باعتبار الفن لغة وطريقة للتعبير . ومن هنا نفهم أن الإبداع الفني شيء يختلف تماماً عن استغلال الموهبة المتصلة بالممارسة استغلالاً تخسب ، كما هي الحال بخصوص ممارسة المهنة عند العامل الحرفي .

هذا صحيح ، بمعنى أن كل عمل فني جديد عبارة عن تكييف جديد لجميع الوسائل التنفيذية ، بالنسبة لفنان لا يقنع أبداً بما فذه ، إن كان حقاً فناناً . ويكتب أوديلون ريدون في هذا فيقول : « إن المصور الذي انتهى مرة أخيرة إلى إيجاد وسائله الفنية لا يرضى ، فهو يستيقظ كل صباح دون حماسة ، ليأرس العمل الذي بدأه بالأمس ، في هدوء وطمأنينة ... هذا

الرجل أشك في أنه يشعر بضيق ما ، هو نفس الضيق الذى يشعر به عامل يستمر فى مهنته التى لا يضيفها وميض جديد غير متوقع ، وهو لا يشعر بالآلم المقدس الذى ينبع من اللاشعور والمجهول، ولا ينتظر شيئاً مستقبلاً.. إلى أحب مالم يسبق ظهوره أبداً، (٦١) .

والفنان ليس فى حاجة إلى الصانع ، لأنه هو بنفسه لدرجة كبيرة عامل حرفى ، ولكن العكس غير صحيح ، بمعنى أن العامل صاحب الحرفة لا يستطيع الاستغناء عن الفنان . ويعنى هذا أن العامل الحرفى نفسه لا بد وأن يزيد الفن من خصبه ، وإلا وصل لدرجة الانحطاط واختفى ، وهذا ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين ، حيث تقوضت مهن فنية متعددة كانت قبل هذا على جانب من الرخاء ، مثل مهن تشكيل الحديد والآبائوس والحزف والتجليد وزخرفة الزجاج ، وكلها أخذت أصولها أولاً من الفن ثم سقطت إلى درجة الصفر بعد أن اختفى جمال أعمالها وضاعت مصنفاتها ، وبعد أن أصبح الذى يعرض منها باسم الزجاج المزخرف عبارة عن قطع من الزجاج الملون ، مقطوعة بأى شكل ومصفوفة بطريقة ارتجالية . لكن كم من الفنانين اليوم يهتمون مع ذلك من جديد بهذه المهن ، وقد أخذوا من بضع عشرات من السنين يعودون بفنونهم هذه إلى الازدهار ، لأن الأشكال الجميلة ونوعية التنفيذ والقيمة الجمالية لأعمالهم قد عرفت كيف تستعيد قيمتها فى نفس الوقت . لأن هذا لا يعنى شيئاً، غير أن كل شئ يحدث كما لو كانت الحرف لا تتضمن فى ذاتها قوة كافية لتعيش ، قوة لا تستطيع الحرف إلا أن تستعيرها من الفن والفنانين ؛ وهم وحدهم الذين يمتلكون الخصب الإبداعى والاختراع التشكيلى والتدقيق فى التنفيذ ، وكلها عناصر مجدية لها أثرها البعيد الذى يذهب ليتخطى مجالها هى ، ويسمو بأشدد الأعمال الإنسانية تواضعاً .

الجزء الثاني

علم ظاهرات الفن

«يرى يونج أن ممارسة الفن نشاط سيكولوجي ، أو نشاط بشري ينبع من بواعث سيكولوجية . وهو بصفته هذه - أو يجب أن يكون - موضوع دراسات لعلم النفس . وتحدد هذه الحقيقة في نفس الوقت بوضوح ، الحدود التي يمكن في إطارها تطبيق وجهات النظر لهذا العلم ، ويمكن لهذا الجزء وحده من الفن الذي يحوى كيفية التكون الفنى أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، لكن الجزء الذى يبحث فى عصارة الفن نفسه لا يمكن أن يكون كذلك ، نقصد ذلك الذى يبحث عن معرفة ماهية الفن فى ذاته . وهو الذى لا يمكن أبدا أن يكون موضوع بحث سيكولوجي ، بل يمكن فحسب أن يكون موضوع بحث جمالى فنى» (١) .

هذه هى الفكرة التى يتعين علينا بحثها أساسا: فبعد دراسة سيكولوجية الفن لا بد لنا من أن ندرس ظواهرية الفن . لكن مامعنى «البحث الجمالى الفنى» الذى يتحدث عنه يونج ، ذلك الذى «يدفعنا إلى معرفة ماهية الفن فى ذاته» ، وإلى «استخلاص ماهيته» ، إن لم يكن - كما هو مفهوم اليوم - تحقيق ظاهرى ؟ فنحن بصدد توضيح عصارة ظاهرة روحية بناء على تجربة حية تستخلص من منبعها وتوصف وصفا موضوعيا قدر المستطاع . والفن لإحدى هذه الظواهر ، وكل الذين عرفوا تجربته المباشرة ، كالفنان المبدع ، ومعه أيضا الرجل الذى يتمتع بذوق فنى ، والهاوى الذى يعلم ببواطن الفن ، والعارف للأعمال الفنية الكبرى المتعود عليها ، كل أولئك يستطيعون تقديم المعونة لنا ، بل ويجب عليهم ذلك .

إن الظاهرية لا تسلك فى عملها طريق التناقض المنطقي ، والحقائق العميقة التى تبحث ، شأنها شأن أى موضوع يتعلق بالوجدان المباشر ، بل لا تسمح بأن تظل حبيسة مذاهب معينة ، ولا يستطيع العقل أن يكون لنفسه عنها فكرة إلا عن طريق التمييز والتقريب . وهكذا يصبح شرح «معنى الفن فى

ذاته ، هو بنفسه شرح ما ليس بفن ، ويصبح الطريق العكسى هو الوسيلة الأولى للتوصل إلى هذه الحقيقة الغامضة . وبذلك سوف نمنع المسافر الباحث عن بلاد العجائب من أن يسلك الطريق الخاطئ ، وسوف نشير له للطريق السليم ونقول له : اذهب إلى أبعد من ذلك . . . إلى أبعد من ذلك أيضا . . .

وتطبيق هذه الطريقة يمكننا من اختيار مجال البحث في أى من الفنون كالنصير والشعر والموسيقى . وتحديد عصارة هذه الفنون يعنى أولا تمييزها عن كل ما يحتمل أن يختلط بها ، وأساسه تقليد الطبيعة وصياغة آراء نبيلة أو بارعة . ونظراً لأن الملاحظات الخاصة بهذه النقطة يمكن أن تنطبق على الفنون الأخرى ، فإن الفصول الآتية من هذا الكتاب سوف تتخذ شكل محاولة لكشف أوليات علم الجمال ، ويمكن لهذه الفصول أن تصل إلى هدفها ، إن هي تمكنت من جذب الجاهل بهذه الأمور نحو مدخل التجربة الفنية ، ومن إعدادة للدخول في عالم الفن .

الفصل الأول فن التصوير والطبيعة

« بالفور فن التصوير الذى يجتذب الإعجاب وهو يقلد الأشياء التى نشعر بالإعجاب نحو أصولها فى الطبيعة ١١ ، (١) . إن باسكال حين يقول هذا يعيب على الناس جهلهم لهذا الفن ، لكنه إذ يفعل هذا لا يخلو من أن يقاسمهم الرأى فيه . وفى نظره ، وفى نظر هؤلاء الناس ، يعتبر التشابه بين الفن والطبيعة أساس فن التصوير . أليست فنون التصوير والنحت والنقش والتصوير كلها — كما يقال — فنون تقايد . . ؟ ألا يعتبر العمل مكتملا إن هو أعاد إخراج النموذج الأصيل كما هو فى الطبيعة قدر المستطاع ودرجة يوم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة ؟ يحكى سينيك أن الناس كانوا يمتدحون « زوكيس » ، لأنه صور أعنابا تشبه الأعناب الطبيعية لدرجة أن الطيور كانت تأق لتلتقطها ! (٢) . واليوم لم يتغير جمهور الناظرين ، ولننظر مثلا فى المستشفى الرئيسى بمدينة باون ، حيث نجد الزوار يقودهم الدليل وهم ينظرون بمنظار مكبر إلى لوحة « يوم حساب الآخرة » للصور فان دير ويدن ، ويرون فيها شعر نساء حكم عليهن بدخول الجحيم ، ناعما أملس ، ويقولون : « يا للجمال ! ! ! . إنك تكاد تحصى الشعر واحدة واحدة ! ! ! »

والحقيقة أن باسكال — ومعه الرأى العام كما يصوره — يخطئون جميعا . فنن التصوير ليس فنا تافها ، لأنه لا يكتفى بإعادة تصوير الكائنات كما هى تصويرا تشابها فحسب ، فى الوقت الذى يعيد فيه تصويرها تجدها فى الواقع يفعل شيئا آخر غير تقديم صورة مطابقة للأصل ، لا فائدة فيها ، فالنصوير ليس بأية حال نسخة من الطبيعة . والواقع أن الإعجاب الذى يقف عند

حد المهارة في تصوير الواقع في دقة كبيرة إعجاب يفقد طريقه أصلا . وهنا نمسك بمفتاح تفهم الفنون التشكيلية ، ومشكلتها في هذا تطابق المشكلة الخاصة ببعض فنون الأدب : ألا يقوم مؤلف القصة أو المسرحية كذلك بتصوير التقاليد والعادات والعواطف والأعمال ، بل والأشياء والمناظر الموجودة في الطبيعة ؟ ألا يؤكد الناس أن أجمل أعمالهم هي التي يكون فيها تصوير كل هذا أشد ما يكون إخلاصا وحيوية ومطابقة للحقيقة ؟ .

بحث في المذهب

لقد ساعد أصحاب نظريات الفن ، والفنون أنفسهم عندما كانوا يقومون بتعليم تفهم ، في فرض هذه القاعدة . وفي الغرب على الأقل نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسي في جميع وفنون الشعر ، مهما صعدنا إلى العصور السابقة . لكن يجب أن نحذر من هذا الاعتقاد ، لكن إذا لحصنا الأمر باتباه ومحصنا هذا المؤلف أو ذاك ، مرغين إياه على أن يوضح نفسه ، أو ذلك النص بوضعه وسط النصوص المحيطة به ، لا تضح لنا أن هذا التقليد الذي طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبدا للأصل ، وأنه لا يرمى إطلاقا إلى إعادة تصوير الأشياء تصويرا آليا . . فبدأ التشابه يجرى تصويبه دائما بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه ويتلخص في ضرورة الذهاب إلى ما بعد الطبيعة كما تراها أعين عادية .

إننا نعرف تشدد أفلاطون فيما يتعلق بالشعر والفنون بوجه عام ، لأنها تقف عند حد ترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للأشياء ، في حين أن الفلسفة تصل إلى أعماقها الحقيقية . وهو هنا يتساءل : «ما هو الهدف الذي يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة لكل موضوع ؟ أهو تمثيل الشيء كما هو أو ما يظهر له كما يظهر ؟ أهو تقليد المظهر أو تقليد الحقيقة . ؟

إن فن التقليد إذا بعيد عن الحقيقة ، ويصور لنا مثلا صانع أحذية أو

نحاراً دون أن يكون على علم بمهنة أيهما . . إنه إن فعل هذا ، ولو كان مصوراً طيباً لن يندع حتى الأطفال أو الجبهة . وكذا الشاعر الذى لا يعرف ماهية الرذيلة أو الفضيلة أو مختلف أنواع النشاط الإنسان كالحرب والسلام اللذين يدعى وصفهما : وهكذا ، « نحن نتفق بما يكفى حول نقطتين : أولاًهما أن ليس لدى المقلد أى علم بسيط بالأشياء التى يقلدها ، وثانيهما أن المقلدين الذين يطرقون شعر المأساة مقلدون بأقصى درجة يمكن أن يصل إليها التقليد » (٣) .

هكذا نرى أن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون يتعرض لنقد الفنون الجميلة ، ويتركز هذا النقد حول فكرة التقليد ، وهى وجهة نظر ضعيفة لرجل سياسى وعالم أخلاق لم يتبنها أفلاطون دائماً فى دقة كافية . أليس الجمال فى مذهب « الولية » هو الحقيقة العليا التى تنبثق عنها الأشياء الجميلة وبالتالي الأعمال الفنية ، « والى تغذيها بالحقيقة » والواقع ؟ ألم يعرض كتاب « بارمنيد » فيما بعد فلسفة رياضية تصبح فيها الأعداد عصاراة الأشياء ويرى فيها الجمال إلى مطابقة العروض ، والتناسب والتناسق ؟ إن أفلاطون يرتبط بفن النحت فى عصره ، ومن هنا كتب « قانونا ثابتا » لتصوير الجسم البشرى ، أى تصوير نموذج مثالى تحدده العلاقة الدقيقة بين الكل والأجزاء ويستبعد فيه أفلاطون كل ما يتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ومهما يكن من أمر فقد قال أفلاطون فى وضوح إن تقليد الطبيعة لا يكفى ، وقال أيضاً إنه مهما يكن هذا التقليد مكتسباً فإن يقدم لنا بهذا السكال هملاً فنياً ، وعندما نعرف أن الشيء الذى أراد الفنان تصويره على اللوحة أو على الرخام رجل ، وأنه عبر فى إخلاص عن جميع أجزائه باللون والشكل المناسبين ، فهل ينتج عن هذا بالضرورة أن نحكم بعد إلقاء نظرة على اللوحة بأنها جميلة أو قبيحة ؟ إننا فى هذه الحالة نكون قد أصبحنا جميعاً

على علم تام بفن التصوير . إنك على حق - وفيما يخص هذا التقليد بوجه عام - سواء أكان في التصوير أم في الموسيقى أم في أي نوع آخر ، ألا يجب - لكي يكون الإنسان حكيماً على علم بالأمور - أن يعرف هذه الأشياء الثلاثة : وأولها الشيء الذي يجري تقليده ، وثانيها ما إذا كان التقليد صحيحاً ، وثالثها ما إذا كان التقليد جميلاً سواء كان هذا التقليد قد جرى بالكلام أو بالأغنية أم بالوزن (٤) . ففما عدا قاعدة التشابه إذا ، توجد قاعدة لا شك أنها غامضة ، وفي نفس الوقت متميزة وهي قاعدة الجمال .

والمعلوم أن عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكي الذي تبعه ، يدنسان بالكثير لأفلاطون . . . ولقد كتب أحد المعجبين به . ويدعى البيرق في عام ١٤٣٥ . كتاباً بعنوان « نظرية في فن التصوير » ، حيث قال : « إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة . . . والتصوير فن يسمى لتمثيل الأشياء المرئية . . . ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة . » ، وليونار لا يحدد أي قاعدة أخرى غير هذه حيث يقول : « إن التصوير يمثل بالنسبة للحواس أعمال الطبيعة بكل واقعية وتأكيد . » وجاء القرن التالي ليكرر نفس النظرية ، حيث يقول بواو : « إنه ما من شيء جميل غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها هي التي نحبها . » ثم هاك لافونتين يقول « إنه لا ينبغي أن نبعد عن الطبيعة خطوة واحدة . » ولا شك أن هؤلاء جميعاً يتحدثون في الأدب . غير أن فن التصوير في عصرهم ظل دائماً في المرتبة الأخيرة من تفكيرهم . مثال ذلك كورني الذي يتحدث في مقدمة مسرحية « ميديه » حديثاً عابراً عن التصوير فيقول : « ليس المهم في تصوير وجه الإنسان أن يكون جميلاً ، بل أن يكون التصوير مشابهاً للأصل . »

رغم هذا فإن التشدد في ضرورة التقليد الدقيق يخف بفعل شروط

أخرى ؛ لأن الطبيعة المفروض تصويرها في الواقع هي الطبيعة العامة ،
والمثالية ، التي استبعدت عنها خصائصها ودقائقها ، وكل ما يشوبها .
وهكذا كان لويران يتمتع بوسان لأنه حذف في لوحاته « الأشياء العجيبة
التي قد تضايق أعين الناظر إليها » . . . (٥) . وهكذا يصبح عمل المصور .
كعمل الشاعر ، أن « يزين ويرفع إلى أعلى ويجميل كل شيء » ، (٦) . وأكثر
من هذا أن هذه الطبيعة المثالية قد فهمها الأقدمون وعبروا عنها أحسن مما
قد يفعل آخرون إلى الأبد . وهكذا يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة
من خلال الأعمال الفنية للأقدمين ، ولعل أقصر طريق لتقليد الطبيعة هو
تقليد القدامى . وهكذا كان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة في
المدارس « لتعليم الشباب وتدريبهم أولاً على فكرة الجمال ، الأمر الذي
يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم » . وإذا ما بدأت في تعليمهم منذ البداية كيف
يرسمون من واقع الطبيعة فإنهم لن يصلحوا الشيء . لأن الطبيعة تكاد تكون
دائماً ضعيفة هزيلة ، (٧) .

ويلوح أن بوسان يذهب في آرائه بهذا الصدد إلى أبعد من ذلك بكثير ،
رغم إيجاز أحاديته وغموضها ، فهو يقول بأن « التصوير تقليد ، ولكن
هدفه اللذة » (٨) . وهكذا يصبح التقليد عديم القيمة عدا أنه وسيلة للذة .
أما عن نظريته الشهيرة الخاصة بما يسمى « الصيغ » ، فإذا لم نكون مخطين
في تفسيرنا لها ، فإنها تبدو حديثة لدرجة تدعو للعجب . وتقصد بها أن
المصور يرى إلى الإيحاء أكثر منه إلى النقل . ولهذا فهو يرتب الخطوط
والألوان والأضواء والظلال تبعاً لما يهدف إليه ، وبالطريقة التي يريد أن
ينتج بها عمله ، مثله مثل الشاعر الذي ينتق الألفاظ التي تتفق نعمات نقطها
مع موضوع القصيدة (٩) .

والكلاسيكية الحديثة التي يتبعها « انجر » تتطلب أساساً الخضوع التام
للطبيعة ، فلا بد — بناء عليها — من تصوير النماذج كما هي ، وهو يقول

هنا : « انظر . . . إن القدامى لم يصححوا في نماذجهم ، وأقصد بهذا أنهم لم يغيروها إلى ما هو مخالف للطبيعة . . . فإذا اعتقدت أنك بمسطيع تصحيح ما ترى ، فإنك لن تصل إلا إلى الخطأ والموج والمضحك ، (١٠) ويحكى أن بعضهم قد أخذ يهته يوما بأنه أضنى جمالا على لوحته المسماة « أوديب » ، فقال له محتجا : كيف أضنى عليها الجمال ؟ بل لقد نقلتها نقلا ، (١١) .

مع ذلك فإن أنجر قد اهتم بأشياء أخرى غير النقل الدقيق ، فهو يأخذ في اعتباره أولا « الشكل الجميل » ، ومن هنا كانت مبادئه الآتية : « كلما قمت الأشكال أضعفتها . . . لا بد أن تعطى الصحة للأشكال . . . وكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال وازدادت القوة . . . لا بد أن نفنى تماما بالقلم والفرشاة كما نفنى بالصوت ؛ فدقة الأشكال كدقة النغمات . . . » (١٢) وهكذا نرى أن الأمر يعنى « النقل نقلا » — كما قال .

لكن هل يعنى هذا أن هناك تناقضا في أقوال سيد التصوير ؟ كلا . . . إنه كان يريد أن يصور ، وكان يصور حقا كل ما كان يرى . . . لكن الأقدمين والكلاسيكيين هم الذين علوا عينه كيف تبصر . أما الأشكال الجميلة ، فقد كان يجدها في الحقيقة لأنه كان يبحث عنها . . . وهكذا كان إدراكه الحسى يقوى بفعل خياله ، وهو كذلك ، حتى قبل سيزان كان « يعيد مصورات بوسان طبقا للطبيعة » ، لا طبقا لقوانين مجردة . ولقد كان يقول « لا ينبغي تعلم الشكل الجميل ، بل يجب إيجاده في نموذج » . وكان يقول لتلاميذه : « هل تظنون أنى أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلاح على تسميته « الجمال المثالى » شيئا آخر غير ما فى الطبيعة ؟ إن مثل هذه البلاهات هى التى أدت فى العصور الرديئة إلى انحطاط الفن . أنا أرسلكم هنالك لتعملوا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة : لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة . . . ولهذا يجب أن تعيشوا منهم وتأكلوا منهم » (١٣)

وإذا كان هناك من يعبد الطبيعة بكل أشكالها ، فهو ولا شك رودان .
 فيها هو ذا ينصحن في كتابه « العهد » الذى يبدأ به أحاديثه عن الفن بأن
 « تكون الطبيعة إلها الوحيد . . . وأن تؤمن بها إيمانا مطلقا ، وأن تتأكد
 من أنها لن تكون قبيحة ، وأن تحدد أطمانا فى أن نظل مخلصين لها » (١٤) .
 وتصل دقته فى هذا الدرجة يتجنب معها النظر إلى الوضع الذى تكون
 فيه نماذجه هو فيقول : « صياد الحقيقة : باحث عن الحياة » . « أحب وأفضل
 الإمساك بحركات ومواقف تفتجها الأجسام الحية تلقائيا . . وأنا فى كل
 شئ أطيع الطبيعة ولن أدعى أبدا أتى أفرض عليها شيئا » ، ذلك « أن الأمر
 لا يخرج عن الرؤية » . مهما يكن فإن هذا لا يعجب تجار علم الجمال « والمبدأ
 الوحيد فى الفن هو نقل ما نرى » (١٥) .

ويعترض المتحدث إلى رودان فى حين أنه مضطر إن صح التعبير ،
 إلى تعديل الطبيعة ، حيث إن قالب الجسم الحى لن يعطى تماما نفس
 الإحساس الذى يعطيه تمثاله . ويوافق رودان محدثه على ذلك باعتبار « أن
 القالب لن يعطى إلا الشكل الخارجى ، لكنى - هكذا يضيف - أصور
 بالإضافة إلى ذلك ، روح الشئ التى هى ولا شك جزء من الطبيعة » .
 ونحن نوافق على ذلك ، لكن ما من شك فى أن نظرية تقليد الطبيعة قد
 أخذت هكذا فى الاتساع بدرجة ملحوظة . . لأنه فى نظر المثال رودان
 يعتبر أهم شئ هو « الحقيقة الداخلية التى تظهر تحت شفافية الشكل » ؛
 وهى التى يسميها « الخاصة » . وها هو ذا يقول لنا شارحا رأيه : « إن كل
 حياة تظهر فجأة من مركز ، حيث إنها تتولد وتنضج من الداخل إلى
 الخارج » . . وهكذا فى المثال الجليل ، تجدنا « ننبأ دائما بدفع داخلى
 قوى » . وبهذا فإن نقل النموذج لا يساوى شيئا إن لم يكن يعطى شعورا
 بهذا الدفع ، وإن لم يكن يظهر « كحقيقة داخلية ترجعها حقيقة من
 الخارج » (١٦) .

وفي إطار هذا يستطيع رودان أن يؤكد ، « أن القالب أقل حقيقة من المثال الذي يقوم بتحقيقه » . ولعلنا أيضا نفهم مغزى ما ينصح به قائلا : « كونوا واقعيين أيها الشبان ، لكن هذا لا يعنى أن أقول : كونوا على جانب من الدقة مع جهل وسطحية » . فبالنسبة له نجدد يسمح لنفسه ، مع احتجازه ضد هذه السطحية بأن « يزيد من وضوح الخطوط التي تعبر عن الحالة الروحية التي يريد تفسيرها أحسن وأشد من غيرها » . وهكذا فهو يحتقر التفاهة السطحية ، التي « لن تفهم شيئا في ملخص جرى » ، ويحتقر « الجهلاء » الذين يتمسكون « بالدقة غير المعبرة في التنفيذ » . فهو يرى أن في تصوير الشخص المعين ، لا بد من « الشبه » باعتباره عنصراً لاغنى عنه ، وباعتباره أيضا « شبه روح » . فحسب . ولهذا فهو لن يقول كما يقول « الواقعي المتطرف » ، إن لون رافائيل غير صحيح مادام « الشعراء يجدونه دقيقا متقنا » (١٧) .

تأمل في الأعمال الفنية

رأينا بناء على حالات نموذجية أنه عندما يتحدث المصورون والمثالون عن تقليد الطبيعة ، فإنهم لا يفكرون عادة في الحقيقة السطحية العادية المباشرة ، فإذا فحصنا أعمالهم وجدنا أن الفنان لا يكون ناقلًا للطبيعة كما هي . ولا بد إذاً أن نقول بعكس هذا ، كما يقول أوسكار ويلد . . . « إن الفن يبدأ حيث ينتهى التقليد . . . هذا القانون صحيح كما سنرى ، حتى بناء على ما زاه في أعمال المصورين الذين يقولون بأنهم واقعيون ، وصحيح من باب أولى بناء على أعمال الآخرين مثل ديلاكروا الذي يندد بما يسميه « التصوير الفوتوغرافي في فن التصوير » ، ويصبح مندداً بلوحة « المتراس » للصور ميدونيه بقوله : « ما أفضح هذه الواقعية » ، (١٨) .

وبصرح كورييه بقوله : « أنا لا أصور ما أرى » . لكن لم يكن هذا

هو المبدأ الذى أخذ به جميع المصورين ، لأنهم إذا لم يكونوا قد صوروا ما رأوا لأصاب الفقر متاحفا وقصورا وكنائسا ؛ ذلك أن العلاقة بين التصوير والحقيقة يمكن أن تكون متعددة الأنواع ، كما أثبت ذلك جيدا الأستاذ سوريو (١٩) فيما أن تقوى هذه العلاقة وإما أن تضعف ، وذلك طبقا للأذواق وأنواع الفن والمدارس ، وأحيانا يلجأ عالم التصوير صراحة إلى عالم الواقع . فإذا كان هذا الرجل أو تلك السيدة قد عاشت فعلا وصوره أو صورها مصورون من مدارس مختلفة ، فهل صورته أو صورها كلهم كما كانوا وبنفس الطريقة ؟ . . . هذا هو السؤال . . . لكن ما من شك في أن الفنان في جميع الأحوال قد أرادهما يشبهان الحقيقة . . . وقد يكون المصور الواحد قد صور الشخصية عدة مرات بأشكال مختلفة كما هي الحال بالنسبة لصورة أسرة « أرنولفيني » ، للصورة فإن ذلك .

لكن في حالات أخرى يصبح الأمر أمر مطابقة للحقيقة أكثر منه أمر تشابه ، مثال ذلك لوحة « أركاديا » للصورة بوسان ، وهى لوحة خيالية بحتة ، ومع ذلك فهى مقبولة ؛ لأن المناظر التى يقصها الفنان منها أو التى يستعيدنها فى ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف قطعا ، ومع أن النواحي التاريخية والجغرافية التى نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة ، فإنها تخضع لحواطر الفنان وهواه ، الأمر الذى لا يحدث كثيرا . الحق أنه لا توجد هنا مطابقة للحقيقة ، وإن الارتباط بالواقع يمتد بشكل آخر حيث نرى يهود عصر يسوع وهم يتزهون وقد ارتدوا أحذية طويلة ومعاطف ملكية ، وحيث نرى مدينة القدس وقد أحيطت بحواطم ذات شرفات وطواب كمدن العصور الوسطى ، وحيث نرى بلاد يهوذا وقد غطاها الجليد يوم عيد الميلاد . والشئ الذى يصوره المصور يمكن أيضا أن يتخلص إن لزم الأمر من أشد قوانين الطبيعة ثباتا وأكثرها عموما : ففي صور صعود العذراء وتمجيد القديسين ، نرى الأجساد كما

لو كانت تسبح وتطفو وتصعد في الهواء ، دون النظر إلى فكرة المجاذبية الأرضية . هنا يقضى العرف على الواقع . . لكن ما القول عندما تذهب الأشكال الطبيعية عن الأشياء وتغيرها تغييراً كاملاً من عنصرها الأصلي بحيث يستحيل تمييزها ، وهذا برغبة الرسام نفسه ؟ لقد منح بعض كبار الفنانين أنفسهم في الماضي هذا الحق باسم الحرية ، ولدرجة لا يستطيع سادة الفن اليوم أن يفعلوا مثلهم ، ولا حتى جيروم بوش أو بيكاسو الذي لعب أكثر ما لعب الفنانون بالأشكال البشرية . هكذا كان أيضاً كل من جويار وريدون حين رسموا على لوحاتهم ، كل بطريقته ، وحوشاً ولدت في عقولهم لغضب . فهل يمكنك القول بأن هذا التصوير نقل عن الطبيعة ؟ .

من ناحية أخرى لا يمكن أن ينطبع نظر الفنان وعقله على لوحة ملبوسة ترسم عليها مناظر الطبيعة كما هي . فالإدراك الحسى ليس استقبالياً سلبياً بأى حال ، وهو لدى الفنان بالذات أقل ما يمكن سلبية . قارن مثلاً صورة فوتوغرافية لأحد شوارع مونمارتر الصغيرة باللوحة المقابلة التي رسمها أوتريللو ، أو الخصر صورة شخصية معينة كما رسمها اثنان من الفنانين أو أكثر ، كصورة « مسيو شوكة » كما رسمها كل من رينوار وسيزان ، أو كصورة الشاعر « ماللارمه » كما صورها كل من مانييه ورينوار وجوجان . تجد الفرق وقد قفز إلى عينيك . . . ستترى في اللوحات حقاً شارع مونمارتر وصورة مسيو شوكة وصورة ماللارمه ، ولكنها في كل حالة مصورة بخواص فردية هي خواص كل من أوتريللو ورومانيه ورينوار وسيزان .

والمشكلة التي ستعرض لنا هنا أن نعرف ما إذا كان المصور يدرك الأشياء أحسن مما يدركها الرجل العادى ، أو إذا كان يعرف خصائصها

بشكل أكثر عمقا أو أكثر قرابة . فلتؤجل هذا مؤقتا ولنقل إنه في جميع الحالات يمتلك كل فنان نظراته الخاصة به والتي يؤكد بها وجوده في عمله الفني ، وهذا الوجود ضرورى لازم متعسف كما هو الشأن في لوحات فان جوخ في أواخر سنوات حياته ، أو كما هو الشأن من حيث سلطة الرجل الهرم في لوحات رامبراند ، أو وجود هادى . طيب في لوحات فيلا سكير ، أو وجود يريد أن يحونف نفسه بنفسه في تواضع ، في لوحات لوان وشاردان .. لكنه وجود مهما يكن الأمر ... وفي الحالة التي لا توجد وتظهر فيها شخصية المصور تصبح اللوحة قيمة الوثيقة لحسب ، حكمها حكم « كليشيه » في المحفوظات ، ولن تكون لها قيمة العمل الفني .

وفي هذا المعنى يجب أن نفهم كلمة زولا من أن « العمل الفني ركن من الخليقة ينظر إليه خلال مزاج الفنان » (٢٠) . وهذا تعريف مختصر نوعا لأن الأمر أكثر من أن يكون مزاجا . لكن لماذا نأخذ من أديب كزولا تعريفا طالما قال به وكرره الفنانون أنفسهم ؟ ! . فهاك شاردان « مصور الحقيقة » إن كان هناك مصورون للحقيقة ، يقول : « من منكم قال إننا كنا مصور الألوان ؟ إننا نستخدم الألوان ولكننا مصور بالعواطف » وهاك ديلا كروا : « هوروماتيكي ذونوايا كلاسيكية يقول : « إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ؛ إذ يجب أن تنظر في نفسك لا إلى ما حولك » (٢١) وهاك أوديلون ريدون المصور المنطوى على نفسه ، الحالم المنعزل يقول : « أظن أني خضعت برضى للقوانين الخاصة التي أدت بي إلى تشكيل الأشياء التي وضعت فيها نفسي كلها » (٢٢) . وهاك أخير أف . ليجيه أحد سادة التصوير الزخرفي يقول : « ما موضوع اللوحة عندي إلا عذر أنتحلله لإبداع مجموعة مطلقة من الأشكال والألوان تعبر عن حقيقة مشاعري ، وهي الوحيدة التي تؤخذ في الاعتبار وذلك بعيدا عن سراب الحقيقة الخارجية » .

فإذا كان المفروض أن يدخل هذا القدر من الذاتية في تخيل المصور فن الجاز أن يتوقع أن يقدم لنا عن الأشياء صورة تزيد أو تقل تشوهاً. إن هذه التشوهات هي التي تلفت أبصارنا بشدة عند المحدثين ؛ لأن الجمهور لم يتعودها بعد . ونحن إذ ننظر إلى صورة وجه رسمة موديلاني مثلا فنقول في أنفسنا : « إن عنق المرأة ليس طويلا لهذه الدرجة » . لكن هل كان قداماء المصريين يتبعون الطبيعة كما هي حين صوروا الإنسان وكنفاه واضختان ، وجمالوجه في حين أن رأسه مأخوذ من الجانب ؟ وهل تبعها الرومان من مصوري الحواطط عندما صوروا المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه بقصد إبراز عظمتة ؟ لقد كان لوجريكو يحدد الأشكال بحجارة قبل أن يفعل سيزان نفس الشيء في لوحة « العاريات » ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيبا في الإبصار ، ولقد كان هذا الفرض عسير الإثبات ، بل وكان في غير موضعه ؛ إذا ما عيب الإبصار الذي يمكن أن فترضه عند بيكاسو ، أو ماتيس ، أو آنجر قبلهم جميعا . ؟

ذلك أن آنجر هذا كان رساما مدهشاً بقدر ما كان مبسطا جرثا . ولعل قصة لوحة « الجارية الكبرى » لجديرة بأن تحكى هنا ؛ فهذه العارية الشهيرة التي تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تعتبر طبقا للواقع وحشا حاول الفنان تشريحه ، ولقد اكتشف بعض العارفين بهذه الأمور أن هذه « الجارية » كانت تنقصها فقرتان من العمود الفقري ، وأن أحد ثدييها لم يكن في موضعه ، بل كان موجوداً تحت ذراعها ، وكان هذا تشويها ضمن تشوهات أخرى عندها . ولقد حاول ا. ل. هوت ، وهو مصور أيضا . . . حاول مرارا أن يعيد تصوير هذا الوضع من واقع النموذج ، ولكنه صرح بأنه لم ينجح في ذلك أبدا (٢٣) .

فهل كان آنجر يجمل مهنته ؟ طبعا لا ، لكن شعوره كان يهتز إزاء الحقيقة ، وكان يعرف علم التشريح معرفة عميقة وبقدر ما يعرفها الطبيب

الجراح ، لكنه عندما كان يحد نفسه أمام هذا النموذج الحى لم يكن يستطيع الاحتفاظ ببروده العلى ، بل كانت تنتابه حالة قلق شديد يكاد معها يفقد صوابه . . . وهذه البشرة ذات التموجات المحيية ، والتجعدات التى تدعو للذة ، لم يكن يستطيع أن يقوم بشرحها بحافة القلم كما يفعل الجراح بالمبضع . . . بل إن هذه البشرة هى التى سوف تندج فيها اندماجا ، وهى التى سوف تحول مذهبه العلى عن جسم الإنسان إلى مذهب عاطفى . . . وهنا لن يصبح لعدد فقرات العمود الفقرى أهمية ، ولن تصبح هناك حقيقة تشريحية إذا كانت هذه الحقيقة على النقيض من الرؤية التى يقدمها له الجسد الذى يراه تحت عينيه . . . وهكذا احدث التشوه فى اللوحة ، (٢٤).

على أن هناك من المصورين قطعاً من لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية فى نقل الطبيعة ، فهم يقتربون من الواقع ، إما لميلهم لهذا ، وإما لاقتناعهم بهذه الضرورة . وهنا لن يكون المصور جهاز تصوير آلياً ، لأن الغرفة السوداء لا تكون الشكل ، فى حين أن الفنان يقوم بالتشكيل . ويكتب سيزان فيقول : « إن عملية التصوير الفنى لا تعنى نقل الهدف نقلاً جامداً ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام فى ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة معناها تشكيلها » (٢٥) والواقع أنه لا يوجد فن صحيح إلا منذ اللحظة التى يرتب فيها الفنان وينظم ويقوم بالاختصار بين مختلف عناصر المنظر الموجود تحت نظره . ولقد كان ديلاكروا يقول إن العبقرية ليست « إلا موهبة التعميم والاختيار » .

وبتعبير آخر فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يفسر الأشياء ، وهذه

« الطريقة العقلية التي تنحصر في اختيار وجهة النظر الخاصة وتحديد المنظر وعزله عن البيئة التي تمتصه والتضحية بأجزاء معينة بقصد إعطاء الفرصة للناظر ليتخيلها بدلا من تصويرها مباشرة هي الفن . والفن أيضا معناه توضيح ما يجب توضيحه وإخفاء الأجزاء التكميلية ، أى الإشارة إلى الأشياء عن طريق الاستتار والسماح للناظر بتخيل ما لا يراه . هذا الفن العظيم ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آليا ، أحيانا عن طريق نقلها تماما كما هي . وأحيانا أخرى عن طريق إهمالها لدرجة اللسيان . هذا التوازن العسير بين الحقائق القائمة يضطر الفنان إلى أن يظل واقعياً دون أن يكون دقيقاً ، إلى أن يصور لا أن يصف ، إلى أن يعطى انطباعات الحياة لا سراها . وكل هذا يترجمه بكلمة عادة هي في الواقع مصدر غموض وخط كثيرين لأنها — أى الكلمة — لم تحدد أبداً تحديداً واضحاً — أقصد « التفسير » (٢٦) .

هذا التفسير يفترض أن يقوم المصور بحض إرادته بحذف أشياء وإضافة أشياء أخرى أحياناً . ويحكى عن المصور « كورو » ، أن « شخصا ما كان يقف في الغابة . وينظر إليه وهو يصور لوحة . وسأله الشخص بقوله : أين إذن ياسيدى أين ترى هذه الشجرة الجميلة التي وضعتها هنا ؟ وما كان من كورو إلا أن سحب غليونته من بين أسنانه — ودون أن يدير ظهره . أشار بماسورة كانت في يده إلى شجرة بلوط كانت خلفها ، (٢٧) لكن كما يقول مارلو عن كورو : « وهذه الطبيعة التي يحبها ، من إذاً يكون أقل خضوعاً لها منه ؟ » (٢٨) إنه ينقلها بل يطورها . ومرة أخرى نقول : إن هذا التطور يندمج في الرؤية نفسها . ويكتب ديلاكروا ما يستحق الإعجاب حول هذه النقطة فيقول : « إن الخيال هو الذى يصنع اللوحة من واقع الطبيعة » (٢٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية عند الحديث

عن آنجر الذى كان يرى حقيقة النسب من واقع اللوحات القديمة في نمودجه ، ويقدم لنا كورو في هذا مثلاً آخر ، فقد كان ينتزه مرة في الريف وكان قد بلغ الهرم إذ ذاك ، وسأله شخص عن جمال منظر الطبيعة في المكان فصاح قائلاً : « آه . . . لا تحدثني عن الطبيعة . . . فأنا لا أرى فيها إلا لوحات من يد كورو . . . »

وقبل اكتشاف التصوير الفوتوغرافى ، كان الناس غالباً يقارنون فن التصوير بالمرآة ، وقد أعجب الغرب بوجه خاص بهذه اللوحة الزجاجية التى كانت تلتقط مظاهر الحياة لقطة دقيقة . . . ويعبر ليوناردودا فنشى ، وهو مصور واقعى لإرادة ، غير واقعى عليها . . . يعبر عن رأيه فى التصوير بقوله : « إن المرأة هى معلم المصورين . . . ويضيف قوله : « إن المؤكد أن لوحتك - إن كنت قد عرفت كيف تشكّلها تشكّلاً حسناً - سوف تترك أثر الشيء الطبيعى الذى تراه فى مرآة كبيرة » (٣٠) .

كلاً ! لأنه حتى إذا كانت اللوحة تنطوى على كمال الانعكاس فى المرآة ، فإنها لن تعادل الطبيعة تماماً وبهذه البساطة ، ولم يخطئ ديلاكروا فى هذه الناحية حين قال : « إن أكثر الواقعيين مضطرباً اضطراباً إلى استعمال بعض الوسائل المتفق عليها عامة لى ينقل ما فى الطبيعة ، (٣١) . . . ومن ضمن هذه الوسائل المتفق عليها عامة تمثيل أشياء ذات ثلاثة أحجام على سطح مسطح ، ومن ضمنها أيضاً تصغير الأشياء إلى مستوى أقل من حقيقتها ، ومن ضمنها كذلك عزل منظر معين عن مجموع هو جزء منه ، وتحديد حدود لما لا حدود له . . . وأخيراً من ضمنها الخط الذى يفصل بين الأشكال . ذلك أنه « لا توجد فى الطبيعة حدود تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة . . . ولا بد دائماً من أن نرجع إلى وسائل متفق عليها لكل فن ، هى فى الحقيقة لغة هذا الفن . . . وإلا اضطرب الفنان إلى إجراء بروتات ملونة على لوحته بحجة أن الأجسام بارزة » (٣٢)

إلا أن بعض هذه النواحي المتفق عليها توجد فى التصوير الفوتوغرافى ، بل وحتى فى انعكاس الشيء فى المرآة . ويقول ما كس جاكوب : « إن كل شيء يظهر فى المرآة أجمل مما هو فى الطبيعة » . والسبب فى هذا ولاشك التحديد الذى يمارسه إطار المرآة وانعزال الشيء عن باقى الأشياء التى تحيط به . ونفس الشيء يحدث فى الصورة الفوتوغرافية حيث يظهر كل شيء أجمل من حقيقته . ولهذا كان للتصوير الفوتوغرافى قيمة فنية حقيقية لأنه يستطيع اختيار الأشياء ، ولأنه يتحكم فى الإضاءة وفى انتقاء زوايا النقاط المنظر ويكتب ديلا كروا ما يشبه هذه الملاحظة فيما يتعلق بالأجهزة الأولية فى عصره فيقول : « إن الصور الفوتوغرافية الطيبة هى التى تتركز على عدد بسيط من الأشياء وتترك أجزاء أخرى خيالية » (٢٣) وتعبير آخر ، يصبح المنظر المهتز منظرا فنياً لأنه يضئ بعض الغموض على الحقيقة المباشرة الجافة .

واستحالة قيام واقعية مكتملة أمر يثبتته كذلك اللا معقول ، فإذا كان هدف فن التصوير إعطاء صورة تخيلية للحقيقة ، فإن خداع البصر لا يصبح بوضوح « ما فوق الفن » ، الأمر الذى لا يمكن أن يدعى به أحد ، إذ يتفق الفنان ونقاد الفن على اعتبار هذا الاصطناع غير جدير بفنان عظيم . وصحيح أنه لا يمكن منع فنان من أن يمارس هذا النوع لجرد إثبات قدرته الفنية ، لكن قد يكون من العسير إيجاد فنان يثبت أن خداع البصر هو قوة فن التصوير وكاله . وإذا كان خداع البصر هذا يصلح لمصورى المناظر السينمائية أو لديكور المسرح ، فإنه لا يمكن أن يوجد فى فن التصوير الفعلى إلا عرضا ، وعلى أساس أنه طريقة لا تستخدم إلا فى حدود ضيقة .

ولا يتردد جيلسون فى استخلاص هذه النتيجة التى يرى أنه لا مفر منها ؛ إذا رفضنا خداع البصر باعتباره غير جدير بفن التصوير ، فإنه

لا بد أن يستبعد المنظور بالعين معه ، كما أنه لا بد من أن يستبعد معهما كذلك الشكل المصوب في القالب الذي يعتبر حالة خاصة من حالات المنظور الجوي ، بل إن من الضروري أيضا الامتناع عن تصوير الظلال ما دام الظل أصلا عبارة عن خداع الشمس للبصر . وبالاختصار إما أن نقبل خداع البصر بصفته عنصراً أساسياً في فن التصوير ، أو الابتعاد عن كل ما يساعد في إنتاج أى مظهر من مظاهر الحقيقة الملبوسة مهما صغر ، في الرسم أو التكوين . (٣٤) .

في اعتقادنا أن الأمر يحتاج إلى الذهاب إلى هذا الحد . فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب ، ومع ذلك فلم يكونوا أقل من غيرهم عظمة . ولذا فإن تبريرنا الخاص بخداع البصر لا يفقد من قوته ، وهو يضطرنا إلى الموافقة على أن تقليد ما في الطبيعة ليس هو كل فن التصوير ، ولا هو موضوعه الأساسي ، وعلى التقليد أن يتفق والمظاهر الملبوسة ، على أنه مهما يكن قريباً منها فإن هناك في صورة الأشخاص التي يرسمها الفنان شيئاً آخر غير التشابه بين الصورة والشخص ، كما أن هناك شيئاً آخر في أى لوحة ، خلاف الجزء المطابق للواقع . . . وبفضل هذا ، الشيء الآخر ، تصبح الأعمال أعمالاً فنية .

وإذا كانت الواقعية عكس الفن كما يرى ديلاكروا (٣٥) ، وهذا صحيح جداً فإنه لا بد من فهم تعبير الواقعية بمعناه المباشر الدقيق ، وبحيث لا يمكن أن يكون الفن واقعياً أبداً ، بمعنى أن المصورين ، والكتاب الذين ينادون بتبعيتهم لهذا المذهب لا يقدمون لنا أعمالاً جميلة إلا لأنهم جحدوا هذا المذهب . ماذا يمكن أن يتبقى إذاً من الواقعية . . ؟ وماذا يمكن أن تحتجز منها مما يمكن الاعتراف بوجوده ؟ وبماذا كان يطالب في الواقع الفنانون وأصحاب المدارس الواقعية الذين كانوا يبشرون بها ؟ ثلاثة أشياء تبعاً للأحوال :

فإما أن الواقعية رد فعل سليم ضد الروح التقليدية الأكاديمية ، وضد الجمال التقليدي والمزركم في المتاحف وفن التصوير الذي يمارسه المصور في غرفته . وهنا نفود إلى الواقع الذي يغرس بناء عليه الفنان حامل لوحته في صميم الريف مثلاً ، ويبحث عن مواقف لم تدرس من قبل ، تقدمها له نماذج غير مزيفة . وفي هذا المعنى يصبح ديحا ولوتريك واقعيين ، الأمر الذي لا يمنعهما من تجميع وتخوير رسومهما بحيث تظهر فيها روحهما . وإما أن توضح الواقعية تعارضاً يقوم بين طبائع معينة وأنواعه نيلية ، تقليدية وموضوعات مستعارة من التقاليد الرسمية ، فبدلاً من الارتباط مثلاً بمناظر القصور الملكية وقاعات الاستقبالات والمارزات بين أفراد الحاشية يقوم الفنان بجمع موضوعاته من الأحداث التي تجري في النوادي الليلية والقرية والمصنع وبيت الدعارة والمستشفى . ولكن لا يعنى هذا أن الفنان ينقل ما يرى بعباءة ... فلوحة مثل « جنازة في أورنان » واقعية كل الواقعية لكنها أكثر حقيقة من الطبيعة ، وإما - أخيراً - ترمى الواقعية إلى تفضيل الحياة الغريزية والناحية الحيوانية للكانن البشرى ، أو حتى الناحية الدنيئة المنحطة منه . ومع ذلك فإن حفلات شرب الخمر وحفلات الرقص الصاخبة - ليست أكثر واقعية من جمال أبطال الرياضة في البارناس جبل الأولمب . أو من السموات كما صورها انجليكو . وما من مهرجان فلنسكى انصف بنفس الحركات الجنونية والسرور الذي لا يقبوله ، وبالاختصار بالروح الشاعرية الجارفة ، كهذا الذي صورته روبانس ، وما من وسيلة عاهرة كان فيها فارغاً من الأسنان ، وعيونها أشد قبجا من تلك التي يقدمها جويوا في لوحة « العجوزات » . إنها مثالية إذا تلك الطريقة التي ترمى إلى التخفيف من قبح الإنسان والوجود . ومثالية تلك التي تصرف النظر عنها تماماً ، إنها مثالية معكوسة لا ترتفع بل تهبط بها إلى أسفل درجة ، أى إنها تضيء صفة شاعرية على توافه الأمور وكل ما انطوى على وحشية وعار . أى واقعية لا . . .

ماهى اللوحة ؟

ماذا تكون وظيفة فن التصوير إذا ، إن لم يكن يرمى إلى تكرار الطبيعة ؟
بتعبير آخر ، ماهى اللوحة ؟ سوف نجب عن هذا السؤال بتلك الإجابة
التقليدية التى قال بها موريس ديني : « تذكر أن اللوحة سطح مسطح غطى
بالوان تم تجميعها بنظام معين ، بقصد بعث اللذة إلى البصر ، وهى كذلك
قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية » (٣٦) . إن
هذا التعريف الذى يقدمه لنا صاحب كتاب « النظريات » يتفق واتجاه
الحركة الرمزية التى ينتمى إليها ، ولأن من الجائز فصله ، - أى التعريف -
عن هذه الحركة دون الإضرار به مادام علم الجمال الحديث والطريقة التى
يمارس بها المصورون فنهم لم ينفكا يؤكدانه منذ نصف قرن .

ونتيجة هذا أن يصبح للوحة مركزا ارتكاز ، أوبالأحرى موضوعان ،
لأحدهما أسبقية على الآخر من حيث الأهمية : أول هذين الموضوعين ذلك
الذى يطرق تفكيرنا مباشرة ، والذى نسميه موضوعا « أدبيا » حيث لا
نستطيع ترجمته باللغة . والمقصود بهذا الموضوع الذى تصوره اللوحة ويصدر
في عنوانها مثل لوحة « تعبد تلاميذ المسير » - أو - « رحيل إلى جزيرة
الأحلام » - أو - « وجبة الإفطار » الخ ... أما الموضوع الآخر . فهو
الذى يأتى إلى تفكيرنا فى المرتبة الثانية رغم أنه « الأساس » ، ونقصده به
الموضوع التشكيلى بالمعنى الصحيح ، أى الشكل الذى تجسم بفعل المادة على
هيئة عمل فنى ، وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال .
وكيفية معينة لوضع الأجزاء فى تناسق خاص و« اتزان » يسميه ديلاكروا
« أرايسك » أو تصنيف على نظام فن البناء العربى - أو ما يسمى كذلك
« موسيقية اللوحة » . « فإذا دخلت إلى كاتدرائية ما ووجدت نفسك واقفا
فى مكان ، على مسافة كبيرة جدا من لوحة ما لتعرف ما تمثله هذه اللوحة

لأخذ بك هذا التوافق الساحر . ولعل الخطوط وحدها كافية أحيانا بأن تكون لها هذه القوة بفعل عظمتها^(١) .

هل تفكر إذاً في أن تحتفظ لكلمة « الموضوع » بمعناها الشائع ؟ لا بد لنا أن نميز في كل عمل تصويري بين الموضوع والقطعة ، بالمعنى الذي يطلقه الهواة على قطعة تصويرية جميلة (٣٧) على أنه يمكن طرق الموضوع بمهارة كبيرة في حين تظل القطعة عديمة القيمة ، وعلى أن هناك ألف طريقة لتحقيق قطعة عظيمة بموضوع واحد . وليس السبب في هذا هو أن الموضوع يحتمل طبقات مختلفة في التفاصيل أو وسائل مختلفة للتفكير فيه ولتنفيذه ، بل إن السبب هو أننا نحمل في نفوسنا أفكاراً تصويرية مختلفة حين نطرق عملاً يليه عمل آخر وهكذا ... أقصد وسائل مختلفة بتخليها المصورون لملء فراغ اللوحة « بألوان يتم ترتيبها في نظام تجمعي معين » - وعلى العكس من ذلك يحدث أن تستغل لوحات مختلفة لا علاقة بين موضوعاتها وعناوينها . . تستغل موضوعاً تشكيمياً هو بعينه فيها كلها . مثال ذلك لوحات « دانتى وفرجيل في الجحيم » - أو « غرق سفينة دون جوان » - أو « المسيح على بحيرة جنيزاريت » التي صور منها ديلاكروا سبع نسخ . كل هذه اللوحات تتخذ لنفسها نفس الهدف البصري الذي استقاه ولاشك من لوحة « غرق سفينة ميدوز » (لجريكو) وموضوعها كما نعلم حطام سفينة محملة برجال أصابهم الرعب ، وهي تطفو على أمواج قائمة .

وهناك على مستوى آخر فرق بين الموضوع والقطعة ، في ذلك التميز الذي يقترحه « لوحت » بين اللوحة وحالة الشبه ، والمهم هنا « أساساً » هو أن الشبه

(١) انظر بودلير : إن الطريقة المليحة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية هي أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تهتم لا بموضوعها ولا بخطوطها . فإذا كانت موسيقية (مبلودة) كان لها معنى واتخذت مكانها في جدول الذكريات - أعمال بودلير . طبعة بلياد ص ٦٠٩ .

ثانوى ، وأنه إذا لم يكن خيال الفنان مشوها بشئ ما فإنه « يبدأ بالبداية ، أى باللوحة . نقصد بمجموعة من الألوان والزخارف يجمعها بذوق ، ويجوز أن يكون الرسم الأولى نافعا ، وأن تكون نفايات ألوانه سهلة ، لكن لابد أن يكون إدماجها جميعا فى كل يسر البصر عاملا يحصل منها أولى سلاسل التجمعات التى تستطيع الوصول إلى مرتبة السمو بفضل الموهبة والمصادفة . والطالب فى مدرسة الفنون الجميلة يبدأ بالنهاية ، أى لأنه يأخذ الشبه فى اعتباره أصلا ليقلد الشئ . ولو أن أساتذته لا يطلبون إليه الدقة ... لكن هناك انتعاشا روحيا يزيد عن عمله ألف مرة فى « أكاديميات ، مونا بارناس ، لأن الذين يمارسون الفن فى شوارع هذا الحى لا يهتمون بتقليد النموذج ، ولأن الفنان الشاب هناك يترك لنفسه حرية تثبيت انطباعاته التشكيلية وهو مسرور ... وهو إذ لابالى بروح النقد يجده يعرف مدى قيمة اكتشافه هو . ويميز الثمن فى شخصيته هو ، ويصل هكذا عن طريق سلسلة من التجارب إلى أن يبتدع لنفسه لغة أصيلة » .

ماهى اللوحة إذا ؟ نظن أننا نستطيع الآن أن نحدددها تقريبا . نقول إنها شئ يتضمن قيمة وبناء وجودا ، كلها قائم بذاته ، بعيد عن موضوعها . وهى كالسكن الحى جهاز له كيانه الذاتى ومطالبه ، تحكمه قوانين خاصة به لدرجة أن — كما يقول كونستابل — « ما هو جيد فى أحدها يمكن أن يكون رديئا جداً إن نحن نقلناه إلى غيرها » — على أن العناصر التى تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا . ويقول نفس المصور (كونستابل) « إن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلا ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية . فإذا حذفت

(*) انظر ص ٨٢ هذا نفس التفسير الذى يقدمه ديجا فى هذه الحكمة : ليس الرسم شكلا بل هو طريقة رؤية الشكل . ويشرح فاليرى هذه الكلمة بقوله : لقد كنت أحاول فهم ما يقول هنا (أى ديجا) فهو يضع الإخراج — أى التمثيل الطابق للشئ — أمام ما يسميه (الرسم) أى طريقة الرؤية والتنفيذ كما يمارسها فنان من أجل الدقة . انظر ديجا — الرقص — الرسم — فى أعمال فاليرى . طبعة بإيد الجزء الثانى ص ١٢٢٤ .

أو أضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة ، (٢٨) ، بمعنى أن هذه اللمسة تتطلب لمسة أخرى معينة ، وأن ذاك الخط في حاجة إلى ذلك الخط الآخر . احذف هذا أو أضف ذاك ، تجد أن التوافق الساحر قد تحطم . وبالاختصار تكون « اللوحة كآلة تستوعب العين المدربة كل أجزائها وطريقة سيرها ، لكل شيء فيها علة وجود إن كانت اللوحة طيبة . — إنها تضم نفقات ترمى كل منها إلى إعطاء قيمة للأخرى ، وإذا حدث خطأ طارئ في الرسم مثلا ، فإنه يجوز أن يكون هذا الخطا ضروريا حتى لا يضحى الفنان بشيء أكثر أهمية منه » (٣٩) .

والقطعة المصورة ، هذا « المنطق الملون » كما يسميها سيزان ، أكثر أهمية من الرسم وتصحيحه . . . وعلى المصور أن يخضع له حتى يستوعب الحقيقة كما يرى ، ولعله يضطر في هذا إلى تشويه الرسم نفسه . . . ولا بد لنا هنا من أن نميز ، تبعا للأستاذ ديني ، بين نوعين من التشويه ، منها « التشويه الذاتي » الذي ذكرناه آنفا ، والذي ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ولعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية ، أكن هناك أيضا « التشويه الموضوعي » ومصدره المزاج التصويري . الذي يؤدي بالفنان إلى « نقل كل شيء نقلا جميلا » ويمكنه تسميته أيضا « التشويه الزخرفي » ، إذا كان سببه اضطراب الفنان إلى « تكييف خياله بالقوانين البدائية للزخرفة » . والمقصود بهذا مطالب اللوحة كلوحة — والواقع « أن الإنسان الذي منحه الطبيعة القدرة العجيبة على إبداع جمال بالألوان والأشكال لا يستطيع أن تكون له موضوعات أخرى غير تناسقات الألوان والأشكال . . . فكل المناظر وكل العواطف وكل الأحلام تلخص بالنسبة له في تجمعات بين يقع الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نفقات وأصباغ لونية وخطوط » (٤٠) .

وكما قلنا ، يلاحظ أن مطالب اللوحة هي التي تضطر المصور إلى

التبسيط والاستئصال والاختيار... ولنتذكر هنا ما علينا أنجر حين قال :
 «إن الأشكال الجميلة هي التي تنصف بالثبات والامتلاء ؛ وهي التي تقضي فيها
 التفاصيل على التشكيلات الكبرى» (٤١). ودبلا كروا ينادى ، أكثر
 من أنجر بقانون التضحية بالتفاصيل ، فهو يمتدح لدى «فيرونيز»
 «عدم اهتمامه ظاهريا بالتفاصيل ، مما يؤدي عنده إلى البساطة» ، الأمر الذي
 يرجع إلى «عادة الزخرفة» (٤٢). هذه التضحية مؤلمة للفنان ولكنها
 ضرورية لأن «كل ما كان يبدو كأنه تنفيذ في دقيق ومناسب فحسب يصبح
 الجفاف بعينه ، الجفاف الذي يرجع إلى اندام التضحيات بوجه عام» (٤٣)
 وعلى العكس من ذلك «يكون الفنان العظيم هو الذي يركز اهتمامه في إلغاء
 التفاصيل عديمة القيمة ، أو المقذعة أو البلهاء . وهو الذي تتمتع يده بقوة
 تنظم وتبني وتضيف وتلغى ، وتعمل عملها في أشياء هي ملك لها . . . وهو
 الذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا فيها حفلا نظمه بذوقه هو . أما في العمل
 الذي يقدمه فنان ردىء فإنك تشعر بأنه لم يكن يسطر على شيء ، وبأنه
 لم يكن يمارس أى عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة» (٤٤) .

من هذا نفهم أن من الجائز أن يكون النموذج مصدر ضيق للبصور ،
 وأن المصور يريد أن يتخلص منه في لحظة معينة . لاشك أن من الضروري
 أن ندرس النماذج في عناية ، لكن لا بد أن تسبق هذه الدراسة عملية تنفيذ
 العمل الفني . أما أن يكون النموذج تحت أعين المصور خلال التنفيذ ، فهذا
 شيء ردىء . هذه الحقيقة ليست جديدة ، فنحن نجد ما عند ديديرو : «عرفت
 شابا كله ذوق ، كان يركع على ركبتيه قبل أن يلقى بخط واحد على اللوحة ،
 وقد كان يقول : «يا إلهي . . . أنقذني من النموذج» (٤٥) . واتفق الفنانين
 حول هذه النقطة بلغت النظر . فلقد قابل أنجر عدوه دبلا كروا مرة ،
 وقال له : «مهما تكن عبقرتك ، فأنت إذا لم تصور من واقع الطبيعة
 التي نقلتها ، بل صورت من واقع النموذج ، فإنك ستظل عبداً وسوف

يشعر الناظر بالعبودية إن نظر إلى لوحتك «^(١)» ويرد عليه ديلاكروا بقوله : « يجب أن يظل استقلال الخيال قائماً بأكله أمام اللوحة . . . إن النموذج الحي بالمقارنة بذلك الذي صورته وأوجدت التناسق بينه وبين باقي التشكيل . . . هذا النموذج يضطر الفكر إلى فقدان الطريق وبدخل عنصراً غريباً في مجموع اللوحة » .

والنتيجة « أنه لا يستطيع التأثير في الناظرين والإفادة من النموذج عند استشارته أولاً وأولئك الذين يستغنون عنه مقدماً » (٤٦) . ولا يخالف هذا المصورون الانطباعيون . ألم يقيم رينوار بتصوير ورود وهو ينظر إلى جسم نزعت عنه الملابس . أو « امرأة عارية » ، وهو ينظر إلى ورود ؟^(٢) .

الرؤية الفنية

لقد وضعنا أنفسنا إلى هذه اللحظة في موضع المصورين . ويحسن بنا الآن أن نضع أنفسنا موضع الناظر العالم بالأمور ، والهاوى ، والعارف بأمور فن التصوير . ماهي اللوحة بالنسبة لهؤلاء ؟ بالنسبة للجمال ، تعتبر اللوحة شيئاً مسطحاً ، قابلاً للكسر ، يشغل جزءاً كبيراً ، وبالنسبة للتاجر بضاعة لها ثمن . أما بالنسبة للهاوى ، فهي أساساً لوحة . . . لكن هذه

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٦ : يمكن ملاحظة أن آنجر يعتمد تدريجياً عن النموذج ليقترب تدريجياً من « الشكل الجليل » . إذا نحن اخترنا الدراسات الأولية (الكروك) لروحاته . انظر أيضاً الحالات الأربع في كتاب رينه هويج : حديث من المرئي (عن رافائيل والفورنارينا) ص ٨١ - ٨٢ .

(٢) هذه حالة مونية من واقع يونارد . انظر رينه هويج ص ١٠٤ وبالنسبة لجوجان وهو ليس من الاطباء هناك نصيحة تناقض و « ألا يجب أن تصور من واقع الطبيعة » لأن الفن تجديد . استخرج الفن من الطبيعة وأنت تعلم أمامها ولا تفكر في الإبداع الذي ينتج عن ذلك ، فهذه هي الطريقة الوحيدة للمود نمو الله بأن ندع أو نخلق كما يخلق سيدنا الأكبر « الله » (انظر خطابات جوجان إلى زوجته وأصدقائه - ص ١٣٤) .

والمخيلة الفناثة ، لا توجد في الشوارع ، بل هي في حاجة إلى روح جمالية نامية ، وعين مدربة . وكـم من المرات يعتقد الإنسان أنه يحب الفن ، والحقيقة أنه يبحث عن شيء آخر غيره . . . إن أولئك الذين يفعلون هذا هم في الواقع عميان بالنسبة لفن التصوير . ولقد أطلق عليهم ديلاكروا كلمة من المزامير يعرفها الناس جميعا : «إن لهم عيوناً ولكنهم لن يروا» ، يقصد بهذا أن يبين أن من يستطيعون الحكم حكماً سليماً على الفن نادرون . وها هو ذا يضيف إلى قوله : «إن التأثيرات الغامضة التي يوحى بها الخط واللون . . . والأسفاه ، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع . . . إن هذا الحفل الموسيقي . . . لا شيء بالنسبة للكثيرين . . . أولئك الذين ينظرون إلى اللوحة كما ينظر الإنجليز إلى منطقة ماوهم مسافرون» (٤٧) .

حذار أن نكون مثل هؤلاء الناس . . . فحيث إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها ، فنحن لن نحكم على قيمتها الفنية إلا تبعاً لمدى المهارة التي طرق بها موضوعها . أما التمثيل فهو ثانوي ، ونحن لن نبحت فيما هو أساسي منه ، وإلا وجدنا أنفسنا ونحن نخلط بين فن التصوير والصورة العادية لحسب ، ولو أننا لا ننوي ذم الصور العادية . لكن لا بد ، لكي نثبت ذاكرتنا بهذا الصدد أن نحدد أفكارنا ونوجه خيالنا ونوقظ عواطفنا . إن أغلب مناظر صلب المسيح الموجودة في الكنائس والقبور والميادين والقرى صور لحسب ، وهي صور لوجودها شرعيته ولا شك ، لكن المهدف من الصورة يختلف عن نظيره الذي ترقى إليه اللوحة . إنها - أي الصورة - ترمى إلى تمثيل شيء ، وكلما كانت واضحة متميزة ، متكلمة ، ذات هدف تعليمي ، كانت طيبة ، نقصد أنها كلما كانت شبيهة بالنموذج إن كان هذا التفوق حياً أو غير قائم في الحقيقة أصلاً . لاحظ إذاً أن الصفات

اللازمة للصورة العادية الجيدة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي تتميز بها اللوحة الجيدة . (٤٨) .

هذا ، وسوف نبحث في الفن التجريدي فيما بعد ، وفيما عداه ، يصبح العمل التصويري ممثلاً لشيء ما . ولو بشكل غامض . وهكذا تصبح اللوحة عامة صورة ، وهي هذه الصفة تثير لدى الناظر عواطف معينة ، فأننا أشعر بالشفقة أمام لوحة تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، أو بالرعب أمام أكلة لحوم البشر ، أو بالحنان أمام منظر للأومة ، أو بالكبرياء أمام استعراض عسكري . إلا أنه يجب أن نتجنب أن تقع فريسة للخداع . . . فكل هذه المشاعر لا تمت للجمال بأى صلة ، لأن من الجائز أن تثيرها أى لوحة ملونة رديئة ، كما أنه لا صلة لهذه المشاعر بالمتعة التي تنتج عن قطعة مصورة . فإذا لم تستبدها المخيلة الفنانة ، فهي تخفف منها ، أو توقفها مادامت هذه المخيلة قائمة ، لتحل محلها المشاعر الأخرى التي تختلف عنها .

لهذا السبب يمكن أن يظل الإنسان غريباً عن فن التصوير إن هو اقتصر على استقبال اللذة والجيشان الانفعالي ، وكلاهما ينبع من الحب أو الحرب أو العلم أو الفهم أو الدين . . . يدل على ذلك أن اللوحة التي تصور أشياء جامدة تؤكل لا تهدف إلى فتح الشبهة ، والتفاح الذي يصوره سيزان في لوحاته لا صلة له بجواء (٤٩) — هكذا يقول أوزفانتس مهما يكن قريباً من خداع البصر فإن الكلمة التي ينطق بها عارف بأمور الفن لن تكون إنا على وشك أن نأكل منها . كما أن لوحة تصور امرأة عارية لا تثير الغريزة الجنسية بالضرورة . ولعل ما يقوله يريدون بصدد هذا صحيح ، من أن المرأة العارية ليست امرأة اقترعت عنها ملابسها (٥٠) . ولقد كان على حق — هكذا يسرد الثقة الأستاذ ديني — حين قال لأحد تلاميذه وهو يرسم امرأة عارية « هل تنوى الرقاد مع هذه المرأة ؟ » . ولعل في

هذه الكلمة لوما عجيبة ، لأن لوحة لامرأة عارية — هكذا يبدو لي — يصورها فنان حق ويتأملها فنان حق — تكون قبل كل شيء قطعة تصويرية ، وإلا أمكن أن تحمل الصور الفوتوغرافية للمرأة محل اللوحات الفنية .

وباسم هذه المبادئ نفسها نرفض فكرة التسلسل في « الأنواع » التصويرية رغم أنها ظلت موضع اعتراف الجميع منذ مدة طويلة . والمفهوم أن هذا التسلسل كان مبنياً على المدى الأخلاقي للوضوعات ، فقد كان التصوير الديني يحتل المكانة الأولى ، ويحجي بعده التصوير التاريخي ثم .. في نهاية السلم إلى أسفل مناظر الطبيعة والأشياء الجامدة . وكان المصورون أنفسهم يقدرون درجاتهم فيما بينهم تبعاً لهذه الأنواع ، فكان « مصور التاريخ » يعتبر نفسه في درجة أعلى بكثير من مصور مناظر الطبيعة . وكان لهذا يطلب أجوراً أعلى منه بكثير . وكان الجمهور من ناحيته يشجع المصورين على هذا بتفضيله للتصوير الأكبر ، الذي كان في نفس الوقت موضع تقدير الجهات الرسمية وطلباتها . ويذكر أنه عندما قدمت إلى لويس الرابع عشر لوحات من تنفيه ولونان زم شففيه استمنازا وأمر في جفاف أن « أوفعوا عن أنظارى هذا القبح » .

وفي وقتنا هذا الذى أصبحت فيه أدنى لوحات شاردان مصدر غفر مجموعة ما يقتنيها هلو . . في حين أن مخازن الدولة تزدهم بلوحات ديناي في هذا الوقت نجد أنفسنا وقد رجعنا إلى هذا التسلسل . . فأقول شيء يمكن أن يهم أبصارنا هو موضوع القطعة التصويرية ، وإلا أصبحت لوحة تمثل قائداً ما أجل بالضرورة من لوحة أخرى تمثل ضابطاً صغيراً . فهناك إذا بالمعنى الشعبي لهذه التعبيرات تصوير عظيم وتصوير صغير . أو إن هناك لوحات طيبة وأخرى رديئة . صحيح أننا نستطيع التحدث عن العظمة في الفن بمعنى غير هذا فقصده تلك التي ترجع إلى الأسلوب ، والتي ترفع أتمه الموضوعات

إلى مستوى يفوق أسماها ، كان ترفع صورة فنية تصور مهرجا إلى مستوى صورة فنية أخرى للمسيح . عظيمة إذاً تلك التي تنصف بها لوحات تصور مهرجا ، وأخرى تصور المسيح ، كما يقدمها المصور روك

وفي إطار نفس الفكرة كذلك نفهم قيمة لوحة اكتملت دون أن تكون قد انتهت — أو — على العكس من ذلك ، لوحة انتهت دون أن تكتمل . فالعمل الفني ينتهى عندما يكون تنفيذه قد وصل إلى وضع آخر تفاصيله لأن أوضع فيه ، أى عندما لم يمد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده ، أو ذلك الجندي الفارس أحد أزرار غطاء خذانه . أما العمل المكتمل — أو الكامل — فهو الذى يضم جميع العناصر التشكيلية التى يحتاج إليها بناؤه؛ حيث يجد جميع الخطوط والألوان التى تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفى نفسها بنفسها . هكذا تصبح فكرة العمل المنتهى متعلقة بموضوعه . أما فكرة الاكتمال فهى تتعلق بالقطعة التصويرية . ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفيان إحداهما الأخرى . لقد كان بعض الناس يعيب على المصور كوروا أنه لم يكن «ينهى» مناظره . ذلك أنهم لم يكونوا ولا شك قادرين على تقديم لوحات «مكتملة» ، وكما يقول بودلير قوله الواضح : «هناك فرق كبير جدا بين قطعة فنية «مجهزة» وأخرى «منتهية» . فالشيء المنتهى قد لا يكون مجهزا على الإطلاق ... بمعنى أن اللمسة الروحية الهامة التى يضعها الفنان فى موضعها قيمة ضخمة» (٥١) .

لن يكون عجيبا إذاً أن تزيد قيمة «مسودة» طيبة عن قيمة لوحة كانت هذه المسودة إعداداً لها ، إذ يجوز أن يفسد المصور عمله بإضافة بعض التفاصيل التى تحطم وحدته . ومشكلة الانتقال من المسودة إلى اللوحة مشكلة هامة طالما شغلت بال ديلاكروا . فقد قال ديلاكروا يوما وهو يعلق على لوحة المسيح فى القبر : «كم أنا مرتاح لهذه المسودة . لكن ما السبيل إلى

أن أحتفظ بهذا الارتياح الذى يأتى من تجميع كتل بسيطة جدا إن أنه أضفت التفاصيل ؟ (٥٢) . ثم يقول بعد فترة ، وقد أصابه الحزن : . لا بد دائما من إفساد اللوحة بعض الشيء . لإنهاها ، (٥٣) . غير أن مثل هذا التشاؤم مبالغ فيه نوعا ، فكثير من الأعمال الفنية « المنتهى » وبخاصة أعمال ديلا كروا نفسه ، تعتبر كما يقول هو « حفا للعين » (٥٤) الشيء الذى يمكن قوله عادة عن المسودة . فهما يكن الأمر ، فإن انعدام صفة « الانتهاء » لا تقلل دائما من القيمة الفنية للعمل التصويرى ، بل ويجوز على عكس ذلك والقدرة الذى يراه الفنان نفسه ، أن يكون إنهاؤها ضروريا لاغنى عنه . خذ مثلا لهذا لوحات المصور « ماتيس » حيث ترى نساء رؤوسهن يضاوية ، لا أعين لها ، ولا أنف ، ولا فم ... ومع ذلك فهى لوحات « مكتملة » .

من بولبر إلى مالرو

إن الطريق الذى سلكه الفن من أفلاطون إلى ليونارد ثم بوسان ثم آنجر طويل . ولم يعد من الضروري اليوم أن نبحت فى النصوص المكتوبة لنجد فيها ما يدل على أن فن التصوير لا ينبثق عن تقليد ما فى الطبيعة ، ولقد أصبح هذا رأى اليوم عاديا لا يناقشه أحد . ولسرف نرى أن كثيرين من المفكرين لم يعودوا يعطونه أهمية تفصيلية بعد أن قام على الجمال منذ منتصف القرن التاسع عشر بثورته الكوبرنيكية الكبرى . ولقد ظل الناس يظنون أن على الفنان أن يخضع أولا لموضوع العمل الفنى . أما الآن فإن الموضوع هو الذى يجب أن يخضع للمخيلة الشخصية للفنان ، وأن يقع تحت تأثير قانونه هو . وما من شك فى أن على الفيلسوف « كانط » جزءا من المسئولية فى انقلاب الأوضاع بهذه الطريقة . لكن هذا الانقلاب يرجع كذلك إلى تطور فن التصوير نفسه . ولقد شهد بهذا التطور أصحاب نظريات الفن ، وإلى حد ما الصناع . فلنلق إذن بعض الأسئلة فى هذا المجال

على ثلاثة منهم عاشوا تباعا وبين كل منهم مدى خسين عاما ، نقصد بودلير وأوسكار وايلد ومالرو .

لقد سيطر بودلير من علياء عبقريته على تلك الفكرة ، فعلم الجمال الحديث يبدأ معه ومنه ، حيث عاصر مدرسة ساعدته على ذلك ، نقصد مدرسة ديلاكروا ، وقد استقى بودلير منه أفكاره ثم طبعها بطابعه هو ، وأدجها في فلسفته .

إن هناك أسباباً قد يعجب لها الفنان الذى يفضلها — أى ديلاكروا — هى التى جعلت من شاعر « أزهار الشر » عدوا للطبيعة . لقد قال بودلير : « إن أغلب الأخطاء فى علم الجمال تأتى من الفكرة الخاطئة التى سادت القرن التاسع عشر ، خاصة بعلم الأخلاق . فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ ذاك أساساً وأصلاً نموذجاً لكل خير ولكل جمال ممكنين ولم يكن إلا نكار هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل فى الجمال الذى عم ذلك العصر . والحقيقة أن الطبيعة — وهى بعيدة عن أن تصلح لشيء — هى التى يرجع إليها قتل الوالدين وقتل البشر . . . وألف جريمة أخرى بمنعنا الحياء ومحرم علينا الذوق أن نذكرها ؛ ذلك فى الوقت الذى كانت الفضيلة فيه دائماً « من نتاج الفن » ونتاج تفكير عقلى يرمى إلى هزيمة الطبيعة (٥٥)

والطبيعة ليست ناصحاً أقل سوءاً من الفضيلة وحدها فى مجال علم الجمال ، فهى « بذينة » ، وهى « غيبة » ، وقبيحة « لا تقدم لنا شيئاً متعلقاً ولا حتى كاملاً » (٥٦) . وبهذا لا يعنيه أن يكون هدف الفنان منافستها : لأن الجمال غير قائم فى هذه الدنيا ، ومن هنا يصبح « الذوق المطلق للشيء الواقعى قاتلاً للذوق الجمالى » . . . ذلك الجمال الذى لا تشوبه شائبة ، والذى يوحى به فى نهاية الأمر بالواقعية وبمذاهب التقليد ، « لى أنى أن بما لا فائدة منه ، بل ومن التفاهة أن أصور مادوق قائم ، لأن ما من شيء مما هو قائم يرضينى » (٥٧) .

هكذا يجب الذهاب إلى أبعد مما في الطبيعة ، على أن المصور يستطيع أن يطلب إليها — على أكثر تقدير — مواد التي يستخدمها ، كما يستعير الشاعر ألفاظه من القاموس ، « فما الطبيعة إلا قاموس واسع يقبل الفنان صفحاته ويطلب إليها المشورة بنظرة الواثق من نفسه ، بنظرة عميقة ، ... وعليه أن يبحث فيها عن « العناصر التي تنفق ومذهبه هو ، على أن يضبطها لتتفق وفنا معيننا ، وعلى أن يعطيها وجهاً جديداً للغاية » . أما الواقعيون فهم « ينقلون القاموس » ، ولا يفهمون « أن أول مهمة للفنان أن يحل الإنسان محل الطبيعة وأن يحتج ضدها » . (٥٨)

وتستعير آخر ، يتعين على اللوحة إنتاج الفكرة الموجودة في سريرة الفنان ، الذي يسيطر على النموذج كما يسيطر الخالق على الخلق ، وهما هي ذى هنا الثورة الكوبرنيكية الكبرى لفن التصوير فبودلير يضع إذن « ما فوق الطبيعة ، محل الطبيعة ، هذه « العبادة الفنية للطبيعة » ، وهما هو ذا ينسب إلى نفسه فكرة من أفكار « هاينى » ، في مجال الفن فيقول : « أنا من فوق الطبيعيين ، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يجد جميع النماذج في الطبيعة بل إن أكثر النماذج وضوحاً تتكشف له في نفسه وتولد وتولد طبعياً كما تتولد الأفكار التلقائية وفي نفس اللحظة » . (٥٩) .

وينجم عن هذا أن يتمتع الفنان بحريته كاملة لإزاء الواقع . فإلى جانب الرسم الطبيعي الذي يزيد أو يقل مثالية ، هناك رسم آخر هو « أشرفها وأعجبها » ، وهو « الذي يستطيع إهمال الطبيعة ويصور طبيعة أخرى تطابق العقل والمزاج الخاص للوئف » . وفي مجال التلوين قد يكون من الخطأ العيب على ديلاكروا تصوير حصان وردي اللون في لوحة « العدل في رايخان » . العيب عليه ، كما لو لم يكن هناك خيول لونها وردي خفيف ، وكما لو لم يكن من حق الفنان على أى حال أن يصورها ، (٦٠) .

والصفة الرئيسية التي يتصف بها الفنان المصور في هذا المجال ليست المشاهدة بل الخيال ، فالخيال في مجال الفنون الجميلة هو « سيد المسالك » ، على أية حال ، وهو الذي يحلل العناصر التي تتقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يترأى له . ولهذا فإن « الصيغة التي يصاغ فيها علم الجمال الحقيقي » تنحصر في هذا المبدأ : « ما العالم المرئى كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله » . ومن هنا كان الفرق بين مصور عبقري مثل ديبلا كروا . ومصور واقعي سطحي مباشر ، يجدر بالآخرى أن تقول عنه إنه إيجابي ، فالواقعي يقول « أريد تصوير الأشياء كما هي أو كما تكون لو فرضت أني غير موجود . أما التخيلي فيقول : أريد أن تلقى رוחي ضوءاً على الأشياء وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى » (٦١) .

وليس الخيال الذي نتحدث عنه هنا هو « نزوة الهوى » ، أو الحلم أو القدرة على بناء قصور في الهواء ، بل هو — هكذا يشرحه بودلير مردداً قول مؤلف غير معروف تماماً — « الخيال الإبداعي ، بصفته وظيفة أرفع من ذلك » ، هذا الذي يفترض الإنسان صورة شبيهة بالله . ويحتفظ بملاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التي يخلق بها العلم ويصونه ، وبناء على هذه الحقيقة يصبح للخيال « أصل إلهي » ، ينتمي إلى اللانهاي . « وحيث إنه خلق العالم فن العدل أن يحكمه » (٦٢) ، الأمر الذي يجب أن نفهمه كما يلي : يصنع الفنان عمله بالعناصر المتفرقة في الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لا شيء . والنشاط الفني اشتراك من بعيد ، لكنه اشتراك حقيقي في النشاط الخلقى لله .

والمتناقضات التي يقدمها وابلد ليست بنفس القوة أو العمق الذي تتصف به بديهيات بودلير ، ومع ذلك فقد كان أثرها كبيراً ، ورغم ما فيها من خيلاء وهواية عتيقة ، فهي لا تزال إلى يومنا هذا ذات مغزى إيجابي .

ياله من خطأ شديد ذلك الذى يقدر العمل الفنى طبقاً لمبدأ الحقيقة ، إذا كان المفهوم من الحقيقة مطابقتها للحياة أو للطبيعة . . . إن الحياة تبعث على الضيق والتفاهة ، أما الطبيعة فهي حزينه تافهة ، فلم نعيد تصويرهما فى حين لا نبحث إلا عن الهروب منهما . والفن يقدم لنا طريقة هذا الهروب لأنه فى حقيقته « كذب » ، كذب مفيد هدفه تسليتنا وبعث البهجة فىنا ، وهو بهذا يتضمن حقيقة وواقعا ، لكن هذه الحقيقة وذاك الواقع اللذين يتصف بهما الفن لا يرفعان لا إلى الأشياء ولا إلى الأحداث الجارية فى الحياة العادية ، بل هما الأثر الوحيد للأسلوب .

و « السر الأكبر » هو أن « الحقيقة فى الفن أمر أسلوب فحسب » والأسلوب هو الذى يجعلنا نؤمن بالشئ ، وما من شئ يجعلنا نؤمن هكذا غير الأسلوب ، والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلتقى فيها شعوراً بغير الحقيقة إن هو أخطأ فى أسلوبه ، وكل الناس يعرفون أن هناك قصصاً تطابق الحقيقة تماماً ، ومع ذلك فما من أحد يؤمن بأنها تشبه الحقيقة ، وهكذا يمكن نزع الحقيقة من قصة ونحن نحاول جاهدين أن نجعلها حقيقة جداً . وعلى العكس من ذلك ، يلاحظ أنه حيث يوجد الأسلوب - حتى إذا كان التشبه بالحقيقة غير قائم - توجد الحقيقة . ولهذا فإن « الصور الفنية التى تصور أشخاصاً والتى نرى فيها كل الدقة هى بعينها التى لا تنقل إلا القليل جداً من النموذج ، وتضع الكثير من روح الفنان » (٦٣) .

فلنمتنع إذاً عن ربط الفن بالحياة ، أو بالطبيعة ، أو بأى شئ آخر ، « فالفن لا يعبر أبداً عن شئ آخر خلافاً هو ، هذا مبدئى فى علم الجمال . إنه يجد كماله فى ذاته ، لا خارجه ، ولا ينبغى الحكم عليه تبعاً لآى قاعدة خارجية تتعلق بالمشابهة ، وهو حجاب أكثر منه مرآة ، بحيث تصبح « المدرسة الحقيقية التى يجب أن يدرس فيها الفن ليست الحياة بل الفن نفسه » . أليس الذى يستعيره شيئاً لا يتحول مباشرة ثم ينقل إلى عالم آخر؟

« إن الفن يأخذ الحياة بكادة من المواد الخام التي يعمل فيها ، ويعيد خلقها ويشكلها بأشكال جديدة ، وهو لا يبالي بالحقائق ، بل يخترع ويتخيل ويعلم ويبقى بينه وبين الحقيقة على حاجر منع هو حاجر الأسلوب الجميل » (٦٤).

هناك إذأ خطأ شائع لدى المؤرخين يقول بأن الفن في عصر معين يعبر عن عادات هذا العصر وتقاليده وعقليته « فالمصور الوسطى مثلاً كما نراها في الفن شكل أسلوب معين فحسب » كما أن اليابانيين ، بناء على المصورين اليابانيين أمثال هو كوزاي وهوكي وأتامارو « اختلاق تام مطلق ، ومجرد هوى فني لذية » ، والحقيقة أن الفن أغنى وأكثر تنوعاً وخصباً وجمالاً من الحياة ومن الطبيعة . « وما من شك في أن للطبيعة نيات طيبة ، كما قال أرسطو فيما مضى ، ولكنها لا تستطيع تنفيذها » (٦٥) والفن هو الذي يحققها ويسمح للطبيعة وللحياة أن توجد التعبير الذي تهدف إليه . ونهاية الأمر أن العالم خلق ليصل إلى لوحة جميلة ، كما يقول ماللارميه فيما بعد إلى ، كتاب جميل .

والعلاقة بين الحياة والعمل الفني لا تعني فحسب علاقة بين النموذج والنسخة المنقولة ، بل على العكس من ذلك ، تجده أن الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد الفن الحياة . وغالباً ما لا تكون الطبيعة نفسها شيئاً آخر خلاف « تقليد للفن ... فمن أين أخذنا مثلاً هذا الضباب الأسمر العجيب الذي ينزل في شوارعنا إن لم يكن من المصورين الانطباعيين ؟ من أين هذا الضباب الذي يأتي ليضيئ انطفائه على شعلة المصابيح وليحول المنازل إلى ظلال مرعبة ؟ ، فلنفسكر إذن . « إن الأشياء قائمة لأننا نراها ، وما نراه ، والطريقة التي نراه بها تتوقف على الفن ، وهي التي تترك أثرها فينا . » هذا صحيح لدرجة « أن الناس يرون الضباب لأن هناك ضباباً ، بل لأن الشعراء والمصورين قد علوهم ما لأثره من جمال غامض ، وإذا ما تغير أسلوب الفن تغيرت إدراكاتنا بنفس الوقت - « وأينما تعودت الطبيعة

أن تقدم لنا لوحات من كورو ودويني ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة أخرى من موني ، ومناظر رائعة من بيسارو ، (٦٦) .

هذا صحيح ولو أن الطبيعة لا ترتفع إلى هذه الدرجة إلا نادراً وبصعوبة ، فغروب الشمس الذي يذبه أمامه المغفلون إعجاباً ليس إلا لوحة لتيرنر من الدرجة الثانية أو لوحة لتيرنر في فترة كان فنه فيها رديئاً ، وهذه اللوحة التي تمثل منظرآ في الربف ليست إلا عملاً فاشلاً من أعمال « كويب » أو وصفاً لروسو كله شك أو ما يزيد عن الشك . انظر إلى أي درجة كان فقر الطبيعة . . . وإلى أي حد يصبح واضحاً أن المخلوقات الحقيقية الوحيدة هي تلك التي لم توجد أبداً ، (٦٧) .

هكذا نرى أن علم الجمال عند بودلير وبدرجة أقل عند أوسكار وايلد ، يرتسمان على خلفية فلسفية . أما عند مالرو ، فهو يرتبط بدرجة أقوى وأشد بمذهب معين عن الإنسان ومصيره ، وسوف نقضه من هذه الزاوية ، ولا بد أن نكتفي هنا بالنقاط ما يتعلق بموضوعنا . وسوف نسمع هنا موضوعات معروفة رتبها المؤلف في تناسق رائع ، وامتاز في هذا بقدره خاصة على توسيع المشكلة على نطاق تاريخي كبير .

فلنقلب إذاً مجلداته التي يحتفظ فيها بصور تقدم لنا روائع الأدب القديم لنعجب بها ، ولننتزه في متحفه ، هذا المتحف الخيالي . . . فإذا نرى فيه ؟ نرى أن الواقعية في تاريخ الفنون لم تكن في الحقيقة إلا فترة ضئيلة ، مرحلة محدودة نسبياً تقابل « حادثاً إنسانياً عابراً » جرى خلال « ثلاثة قرون من التفاؤل بائسة » ، لم تعرفها الصين القديمة ولا اليونان القديمة . . . كما لم تعرفها بلاد ما بين النهرين وفارس وبيزنطة . . . دون التعرض مثلاً لآستراليا وأحرازاها ، أو لإفريقية وأفئعتها ، أو لأمريكا

قبل عصر كولومبو : أوللكسيك في عصر قبائل الأنكا . وإن فكرة التشابه هذه طريقة مميزة من طرق الفن ظلت زمنا طويلا معروفة في أوروبا الغربية ، لكن كم نذهل بيزنطيا يرى أن الفن يتضمن بالذات تخلصا من الفردية ومن حالة البشرية ليتمتع بصفة الأبدية ، (٦٨) .

وابتداء من القرن الثالث عشر الفرنسي تحف فكرة قدسية الفنون باعتبارها ، كما كانت في العصور القديمة أداة لخدمة القيم العليا . ويتضح ذلك في التماثيل القوطية لهذا العصر . وتحتفي هذه الفكرة تماما في عصر النهضة ، حيث يتخذ كل من النحت والتصوير صفة بشرية . . . إلى أن ينتقل الفن كله تحت شعار الخيال ، ويصبح هدفه الأخير الأوحدرفع الحياة الإنسانية إلى مستوى يلق بها . وترى إلى «تجميل الحقائق والأحلام ، وتمجيد أعمال الأبطال والآلهة بصفتهم مخلوقات بشرية ، وكما يحدث في المسرح السامى ، وكما كان الناس يفهمونهم إذ ذاك . هكذا أضفى رافائيل روحا يونانية على التوراة ، وهكذا صور بوسان فديسين ورعاة في بلاد الخيال «اركاديا» ، وهكذا أصبح الفن التشكيلي أساسا ، وعلى مدى قرون عدة فنانا يخلق عالما خياليا أو عالما شكله الخاص به . بعد أن كان فيما مضى وسيلة لخلق عالم مقدس » (٦٩) .

انظر إذن كيف عاد فن التصوير في الغرب ذاته إلى مهمته الأولى الحقيقية لقد كان أحد أسباب ذلك اختراع التصوير الفوتوغرافى ، ومن بعده مباشرة السينما . وبفضل التصوير الفوتوغرافى ، تحرر فن التصوير من عبودية اتباع النموذج ، وحصل على استقلاله الذاتى غير مقيد بتمثيل الواقع ، وأخذ يجرب نفسه فى استخدام الألوان والظلال والأشكال والأضواء فى حرية . وكانت السينما كذلك بالنسبة لفن التصوير مساعداً على تحريره وهى تقوم فى الواقع بوظيفة عقائدية أسطورية كانت إلى يوم

اختراعها من وظائف اللوحة... ويدخل في نطاق مهمة الفيلم اليوم ، الرغبة في الإغراء وإثارة المشاعر عن طريق أسلوب المسرح وشاعريته ، وجمال الشخصيات وتعبيرية الوجوه ، ، في حين أن اللوحة لا تستطيع إلا أن تكون لوحة. ومن هنا فقدت المنافسة الكبرى بين التعبير عن العالم وخيال العالم كل معناها... بعد أن كانت هذه المنافسة فيما مضى مصدر عبث الفن الرسمي. وأصبح فن التصوير تعبيراً ، في حين أصبحت السينما خيالاً ، (٧٠) .

ولم يكن ظهور الفوتوغرافيا والسينما هو السبب الوحيد لمثل هذا التحول الجذري في فن التصوير ، بل يجب أن نضيف إلى جانب أثر الشعراء ، من أمثال بودلير ومالارميه ، وإلى جانب التجديد في التنفيذ الفني كما أوجده دوميه ومانيه وجويا ومن تبعوهم... نضيف اكتشاف... أو إعادة اكتشاف الفنون القديمة الأثرية ، والفنون الأجنبية والفنون البربرية . فالحقيقة أن إدراك فن النصور كفن تصوير أولاً « اى ، كلفة مستقلة للأشياء المصورة تمثلياً على اللوحة » لم يكن ، تعديلاً لتقليد يشبه ذلك الذى جاء به أسانذة الفن السابقون ، بل كان انقطاعاً أشبه بذلك الذى أتت به الأساليب التى أعيد إحياؤها ، فقد كان الجميع ينادون بصوت إجماعى بأن « الفن يخضع أشكال الحياة للفنان ، بدلا من إخضاع الفنان لأشكال الحياة ، وكان من بين تطبيقات هذا « ذلك الأسلوب الرومانى الذى يطيل أو يقصر الوجوه طبقا لعملية تحويلية مقدسة ، وكان ذلك الأسلوب ينادى بإمكان وجود نظام لأشكال منظمة ترفض أن تكون تقليدا وتريد أن توجد أمام الأشياء بصفتها خلقا آخر » (٧١) .

وهكذا أخذ الفن تدريجيا في ضم العالم إليه ، وأصبحت عملية الضم هذه تنخذ مكانة كبيرة لا تقل عن تلك التى اتخذتها إرادة تغيير الأشكال .

وما من شك في أن كل من سبقوا الكلاسيكية ، من مفكرى المصور الإنسانية (القرن السادس عشر) إلى فناني الأسلوب الخاطئ . . . كانوا على علم وتقدير تامين باللغة الحقيقية لفن التصوير . . . لكنهم أخضعوا هذه اللغة جميعا لأشياء أخرى بحيث أصبحت في مرتبة ثانوية ، بمعنى أنهم كانوا يأخذون في اعتبارهم ضرورة نقل الأشياء أولا ثم التعبير عنها ثانيا . أما الآن فالأمر أمر تعبير أولا وأخيراً . . . دون نقل أو تمثيل للأشياء ولقد كان المصورون يريدون أن يمحوا من فن التصوير أصلا أداة تسيطر على موضوع اللوحة ، لا أن يخضعوا الفن للموضوع ، وهما نحن أولا هنا نقرب من نظرية الإلهام العميق في علم الجمال كما يراه مالرو : « وليس الفنان العظيم ناقلا للعالم . بل هو منافس له » (٧٢) .

مول الفن التجريدى

إن مثل هذه الآراء تذهب بنا بعيداً جداً . وسوف نناقشها في حينها ومكانها ، لكن هناك أماناً قبل كل شيء . سؤالا : حيث إن موضوع اللوحة شيء غير أساسى ، فهل يمكن لهذه اللوحة . في أقصى حدودها ، بل هل يجب أن نستغنى عن هذا الموضوع ؟ يلوح أن النتيجة منطقية . . فإذا نحن قلنا المبدأ الذى ذكرناه آنفاً والذى تؤكدته نظريات علم الجمال الحديثة كلها ، نقصد أن العمل الفنى المصور هو قبل كل شيء « سطح مسطح تغطيه الألوان بنظام معين . . » ، فإن من الواضح أن من الممكن الاستغناء عن تصوير الأشياء أو تمثيلها ، بشرط أن يكون ترتيب الألوان « حفلا للعين » ، ويمكن أن تكون لدينا لوحة حقيقية حتى ولو لم نجد فيها أثرا لشيء . ينمى إلى العالم الخارجى . هانحن أولاء إذاً نساق في خط مستقيم بحكم تفكيرنا إلى ما يسمى عامة فنا تجريديا .

لا بد أولاً من أن نأخذ من الاعتقاد بأن الفن التجريدى ، وقد مضى على ظهوره نصف قرن - ما دامت أصوله تبدأ بإيداية هذا القرن - عبارة عن نزوة شعر بها جملاء أو أناس سيطرت عليهم الخيلاء ، أرادوا فحسب جذب إعجاب جماهير المعجبين . إنما هو انعكاس لموقف وقفة الفنانون المصورون إزاء فن التصوير ، وكان أولهم ديلا كروا . وهو نهاية من نهايات هذه الثورة التى جاءت بحركات الانطباعية والوحشية والتكيفية والسريرية والإنشائية الخ . . . ولقد ظل فن التصوير الأوروبى مدة طويلة قبل ذلك يتخبط فى الغموض ، حيث اتخذ الناس من الفن التجريدى منذ ظهور « كواترو شنتو » مذهباً أدبياً أكثر منه تصويرياً . . . حين كان يتعين على أنصاره أولاً أن يصفوا للناس ويحكموا لهم ويقنعوهم ويحركوا مشاعرهم ، وحين لم يفتح فنانوه أعمالاً فنية كبرى إلا بمعارضتهم للأفكار العتيقة ومقاومتها .

وكانت الواقعية الرسمية فى القرن التاسع عشر قد وصلت إذ ذاك إلى أكبر درجة من السوء والمسخ ، وكان لابد من ظهور رد فعل ما ، ولم يكن الفن التجريدى إلا القمة العليا له . . . يريد أن يكون أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير إلى نفسه ، وتنقيته من كل شائبة ، ومن كل « ثرثرة » . فبكذا ذهب « بيت موندريان » مثلاً إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلى غير الخط المستقيم والزواوية القائمة . واعتبار الخط المائل معبراً عن سراب لالزوم له . . . إذ من المستحيل رسم جزء من منحنى دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدى أو كتف . أما الخط المستقيم ، فهو على عكس ذلك غير موجود فى الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعنى إلا نفسه . ونحن أحرار فى أن نصدر حكماً على هذا التمسك المبالغ فيه . لكنه يمتاز على الأقل بأنه إنذار إلى أولئك الذين لا يفرضون هذا التمسك على أنفسهم . ويزكروهم بأن ما من مصور اليوم ، سواء أ كان تجريبياً أم غير تجريدى ،

يستطيع أن يصور — إن كان مختصا — كما كان فانز الماضي يصورون .
 وإن فكرة فن تصوير تمثيلي ، بالقدر الذي يعتبر به فنا ، فكرة لامستقبل
 لها ، (٧٣) .

لكي نتجنب ألا يمتص موضوع اللوحة الانتباه كله ، يجب اتباع أنجح
 الوسائل ، وهي ولا شك إلغاؤه . وبقص لنا « كاندنسكي » ، هذا الصدد تجربة
 كانت هي الأصل في عمله الفني التجريدي . فقد دخل يوما إلى غرفة التصوير
 التي كان يعمل بها ، ورأى فجأة « لوحة لا شك أنها كانت جملة ساطعة
 تخرج منها أضواء داخلية » ، ولم يكن يرى فيها غير أشكال وألوان لم يكن
 يفهم محتوياتها . وكانت هذه اللوحة — ولم يعلم ذلك إلا بعد أن انتهت
 دهشته — إحدى لوحاته هو ، إلا أنها قد وضعت إلى جانبها — وفي اليوم التالي
 اخفى إعجابه هذا . حيث أخذ يدرك الأشياء التي تمثلها اللوحة حتى
 رغم وضعها مقلوبة . . . وهكذا منعت الأشياء الممثلة في اللوحة من التمتع
 باللذة التي شعر بها أول الأمر . وانتهى إلى القول بأن هذه الأشياء هي التي تفسد
 فن التصوير نفسه (٧٤) .

ماذا تعني إذن اللوحة التجريدية ؟ إنها لوحة . . عبارة عن قطعة
 تصويرية فحسب ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها تصبح هي في
 ذاتها موضوعا . قيمته في بنائه الداخلي وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزائه .
 وهي تشبه في هذا قطعة موسيقية ليست في حاجة لكي تبرر وجودها إلى
 أن تعني شيئا . وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدي من وجهة النظر هذه
 بأنه نوع من موسيقية التصوير . وفي نفس الاتجاه ، نقول إن شعرا حديثا
 ما يرمى كما سنرى إلى استخدام الكلمات لمجرد الرنين الذي يصدر عنها
 وبصرف النظر عن معناها ، شعر تجريدي . ولقد أوضح المصور « اللان »
 هذا التقابل فقال : « أعتقد أننا نستطيع القول بأن المصور غير التمثيلي هو
 الذي يقبل استخدام الأشكال والألوان والأضواء دون أن يبدأ من موضوع

سبق تحديده تماماً في إطار نفس الروح التي كان الشاعر ما الارميه ينصح الشعراء بناء عليها بترك معنوية الكلمات . وإذا ما قبلنا هذه الخطوة الأساسية ، فإن من غير المهم كثيراً أن يكون العمل الناتج شبيهاً بشيء أو بلا شيء من المعروف ، (٧٥) .

والرغبة في الإنشاء التصويري في هذا المعنى لا تستبعد لدى سادة الفن التجريدي ضرورة بذل الجهد لربط العمل بالطبيعة ، أو لربط العمل بالتعبير عن شخصية المصور . وما من شك في أن هناك أعمالاً فنية تجريدية عقلية ، كذلك التي نفذها موندريان وفنانو الفن التشكيلي الحديث في هولندا وآخرون مثل هار تونغ وبازين ومانيسير . فاللوحة غير التصويرية مثلها مثل التصويرية تتولد في نقطة تقابل بين قوى ثلاث ، تسيطر إحداها على الآخرين أيا كانت تبعاً للأحوال ، ونقصد : قوة التنظيم الشكلي ، والحب الشديد للحقيقة ، وتدفق الحياة الداخلية .

لكن بدلاً من أن يعيد المصور التجريدي مناظر الطبيعة التي تؤثر فيه نجده يحل محلها معادلهما التصويري ، وليس من المهم في نظره أن يتعرف الناظرون الأشياء أو لا يتعرفون ما دامت الصفة الملبوسة والروحانية في آن واحد لهذه الأشياء قد تم التعبير عنها ، وها هو ذا دبراك يقول : «إني أريد أن أضع نفسي في حالة اندماج توحيدى مع الطبيعة ؛ بدلاً من نقلها وميسير الذي اعتبر من ضمن التجريديين أيضاً يقول بدوره : «إن لوحاتي تريد أن تكون شاهداً على شيء يعيشه القلب . لا أن تكون تقليداً لشيء تراه الآعين ، .

على أن الاتصال الذي يحدته المصور بينه وبين الطبيعة موجود في العناوين التي يطلقها أحياناً على لوحاته ، ولو أن هذه اللوحات لا تمثل شيئاً ، ولوحة مثل « ميناء كروتوا في الفجر » للمصور منسييه ، أو « ربات

اليوت في السوق، للصور بازين، لا تعبر، لاعتن منظر في الطبيعة (بالنسبة للأولى) ولا عن صورة لنساء ما (بالنسبة للثانية)، بالمعنى الذي يفهمه المصورون التمثيليون لهذه الكلمات. لكن من الواضح طبعا أن الانطباع الناتج هنا عن منظر الميناء هو نقطة البدء والأساس في تفكير منسيه، كما أن منظر النساء في السوق هو الذي أوحى باللوحة لبازين كما يمكن أن نقبين من التركيب التقريبي للوحة (٧٦).

ومن وجهة نظر أخرى لابد من ملاحظة أن المصور التجريدى لا تنقصه العاطفة، فالعالم الداخلى الذى كان يشعر به الفنان ويصوره على شكل أشياء تابعة من العالم الخارجى، هذا العالم الداخلى، يريد الفنان التجريدى أن يعبر عنه مباشرة وعن طريق قدرة الألوان والأشكال. ويكتب منسيه بهذا الصدد فيقول: «إن الأمر هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها، المعادلات الروحية للعالم الخارجى، والعالم الداخلى، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل على اللوحة». وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعى للصور. ومعها الاندفاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة بالتناسق المطلق. فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلى يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر، وعالم الروح بصفته كشفا نهائيا» كما يقول منسيه (٧٧).

وفن التصوير التجريدى على حق حين يعلن أن أصوله الموروثة قديمة، فروح التجريد لازمة من لازمات الفن، تشهد لدى الإنسان على قدرته على تدقيق الكمال في النغمات المتناقضة المصطفة... «فالفن الموجود في أوروبا الوسطى والجنوبية منذ نهاية العصر البابولونى ون تجرى تماما، فهو لم يحاول أبدا أن يقلد الطبيعة خلال آلاف السنين، بل أولى اهتمامه بحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية، وقد أشركها أحيانا مع حيوانات عجبية وأشكال بشرية تقليدية للغاية» (٧٨). وفن الشعوب التى لا اسم لها من العصر

البرونزي ، كذا فنون أجناس الكلت والجرمان في العصر الحديدي ، كلها ذات صلة وثيقة بفن الشيعة في جنوب روسيا ، وهو يتصل من خلال هذه الأخيرة بفن الزخرفة في الصين القديمة ، وفن الحرف في بلاد ما بين النهرين القديمة وفنون القيشاني والسجاد في بلاد فارس ، التي لم يفسد الفنانون المسلمون منها شيئا . . وكل هذه الفنون ليست فنونا تمثيلية ، بل إنها تجريد فحسب ، لأن الشكل ، وقد احترمه الفنان لها لا يمثل شيئا على أننا لا نستطيع استيعابها إلا إذا اعتبرناها موضوعا جديدا لا يشير إلى أى موضوع معين ، بل يشير إلى نفسه فحسب .

هذا وتختلف الحال بالنسبة لأوروبا ، وريثة الحضارة اليونانية اللاتينية ، تلك الحضارة التي تركت نفسها للروح الطبيعية منذ المبدأ ، والتي لم تلعب روح التجريد فيها أى دور . . اللهم إلا إذا نظرنا إلى أعمال مصوري المناظر الحائطية البارزة من الرومان ، ومصورين مثل كواتروشنتو ، وأوشيلو وبيرو ديلا فرانيسكا ، ودورير في لوحة آدم وحواء . . . حيث نجد أشكالاً حية تشدها من أسفل أشكال تجريدية . . . هنا يحدث كل شيء كما لو كان المصور يشيد أولا بناء أمثل قبل أن يفكر في أى تصوير تمثيل لشيء حقيق ثم يقيم بعد ذلك تقابلا عارضا بين الكائنات والأشياء من جهة ، ومن جهة أخرى هذا النقاء الذي يريده ، بإبعاد الأشياء من الواقع ، الأمر الذي يستطيع الناظر تمييزه من خلال مظاهر الأشياء ، لا الأشياء نفسها ، والتي ترسم من خلال خطوط موجبة . . . وحتي الكلاسيكية من جهتها ترمى إلى التعبير عن نماذج عالمية أبدية ، وتكتشف لهذا الغرض أحسن الوسائل في أشكال تجريدية ، تستند أصلا في قتها إلى الهندسة والنسب والأعداد ، (٧٩) . . . فأى فن إذا ، عدا الواقعية الفوتوغرافية ، لا يمكن إلا أن يكون فنا تجريديا بدرجة ما ؟

رغم هذا ، تظهر في تاريخ فن التصوير والنحت روح تمثيلية تنافس

روح التجريد أو تبادل وإياها قترات الزمن . وهنا نرى القطب الثالث من قطب الفنون التشكيلية ، وهو ليس بأقل أهمية من الأول . يقول جيلسون : « إن من الملاحظ أن الفنون البدائية لم تكن تبدى إلا اهتماما ضئيلا لتقليد الأشياء الطبيعية ، ويلوح أن الإنسان البدائي رأى أولا أن من الأصوب إنتاج أشياء قبل إنتاج صور الأشياء » (٨٠) لكن ليس هذا مؤكدا على الإطلاق ... فيقدر علمنا بأصول الأشياء ، فنعتقد أن الإنسان قد أخذ يلاحظ ويتخيل وينشئ . ويقلد في آن واحد أو بالتوالي ... ونحن نمتلك من بين أقدم الوثائق الفنية عظاما منقوشة ، بها شقوق حدثت بها مصادفة ثم أكلها أو نظمها الفنان بقصد زخرفي بحث . . لكن هناك أعمالا فنية أخرى ترجع إلى نفس العصور ، وتؤكد أن إنسان ما قبل التاريخ كان يحب أن يوضح التشابه الذي كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدي عرساً ، ورأس مجل أوفيل منقرض (٨١) — بل وأكثر من هذا : فالمصور الأورجناسي أو المجدليني كان يستعين أحيانا بتحدئه الطبيعة في الصخور لكي يصور عليها نقوشا بارزة . ومنها يصور وجوها تمت بصلة قوية للأشكال الحقيقية .

هذان اتجاهان في التجريد والتبيل الواقعي لن يفتا أن يناكدا إما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، وإما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر في وقت واحد . وإما عن طريق التتابع زمنا . فنحن نجد هاتين تعاليمان في مصر القديمة حيث نرى على جدران القبور أشخاصا هيراطيين في واقف تقليدية ، وأفراد حرف أو حيوانات كالغزال والأسماك والطيور وكلها تصبح بالحياة .. ولو أن هذا لا يرضى مالرو ، لكن لا بد أن نذكر أن الهند وآسيا واليونان القديمة والعصور الوسطى الرومانية والقوطية ، كلها تبين لنا أن الحساسية للتجريد لا تمنع من تذوق أشكال من الفن قد تكون أحيانا طبيعية للغاية .

هذا ، ويجب ألا ننسى هذه الحقيقة المعروفة من أن تقدم أسلوب

ما يؤدي به من التجريد القديم إلى الحقيقة التي تمثل الأشياء المدوسة والتي سارت عليها العصور الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية . ويؤدي هذا التطور إلى الاخطاط حين يصل إلى النقلة المطلقة أو إلى التعبيرية السطحية ، كما حدث في مدرسة بيرجام . . . والاتجاه العكسي لهذا لا يؤدي إلى الاخطاط ، يدل على هذا أن تمال « أبولون » للنثال يومينو ، « وهرميس » الأولمبي لا يعبران تعبيراً واقعياً سطحياً عن حقائق فن ما قبل اليونان القديمة ، أي إنهما يعبران عن تجريدية معينة .

ويجب ألا ننسى كذلك أن الاخطاط يمكن أن يحدث أيضاً إن كان التجريد يؤدي أحيانا إلى جناف اللب بحيث يشبه الآلية البحتة ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوجه خاص في بعض الفنون الشعبية أو البربرية ، كما يمكن ملاحظتها في هواية جمع قطع النقود . قارن مثلاً تمال فيليب المقدوني ، والنسخة الفاسدة له التي يقدمها مثالو ليوفش في منطقة فيينا العليا (٨٢) حيث نجد أن « الأسلوبية » تتصف بالغموض والجفاف ، ولا تقل ثقافة عن أي تقليد ردي .

وإذا كان للفن التصويري أخطاره ، فإن للفن التجريدي أخطاره أيضاً ، وهي لا تقل سوءاً عن الأولى ؛ ذلك أنه يجب ألا نخطئ ، بل نعرف بأن الفن التجريدي صعب التنفيذ ، بل إنه أكثر صعوبة من التمثيل . وهذا أمر واضح ولا شك بالنسبة للناظر إليه ، أما بالنسبة للفنان نفسه فإن الخطورة تنحصر في أن من المحتمل أن ينسى القطعة التصويرية الفنية لصالح موضوع اللوحة ، هذا بالإضافة إلى أنه من الأسهل الاهتمام بتوزيع الألوان والأشكال عندما يكون للوحدة سند تمثيلي واقعي ، وبالعكس ، لا بد أن تتوافر لدى الفنان روح تشكيلية وثقافة فنية من أندر الثقافات حتى يستطيع الاستمتاع

بشيء. ولا يعتبر لوجوده قيمة إلا بفضل تنظيم شامل للصفات الملبوسة ، وحتى يتمكن من الحكم عليها حكماً سليماً قبل الإفادة منها في العملية التنفيذية ، وهكذا يصبح الفن التجريدي قاسياً بالنسبة للفنان بالذات ، والواقع أنه — كما يقول جيلسون — « ما دام المصور متمتعاً بشيء من التصويرية المباشرة ، كان لديه شيء يقوله ، ويتعين عليه أن يكون قوله جيداً ، وأن يكون قوله هذا قول مصور فنان . . . ما دام لديه ما يقوله . والمصور غير التمثيلي إطلاقاً يحمل نفس المسؤولية التي سبق أن حملها سابقوه ، ولكنه لا يمتلك ما يمنع فشله ، فإذا كانت اللوحة التي نفذها ليست كائناً متكاملاً بصفاتها ألواناً وخطوطاً تسر الأعين ، لا شيئاً آخر ، فإن عمله ينتهي إلى فشل ذريع لا يمكن أن يخفيه شيء . » (٨٣) .

هذا ما يزيد من إعجابنا بالأعمال الفنية الرائعة التي يقدمها السادة من أهل الفن ، ويضطربنا في نفس الوقت إلى الحذر من الذين يدعون التلذذ عليهم . . . فلقد ظل الناس يعتقدون خلال خمسة قرون أن في تقليد الطبيعة تقليداً جيداً ما يكفي . . . وكان هذا خطأ . . . لكن لم يكن يكفي ألا يقلد الطبيعة رجل ما ليصبح مصوراً . . . فن السهل جداً تصوير لوحات لا هي بالصور ولا هي باللوحات ، هذا معروف جداً ، ومهما انتقلنا انتقالاً لا نحس فيه في صفوف أمام حوائط غطتها لوحات لا علاقة لها بفن التصوير ، فإننا أحياناً نشعر باللذة حين نرى من بينها صوراً طيبة ، لكن ما من شيء يبعث فينا إلا كئيباً أكثر من بعض معارض فن يدعى أنه تجريدي ، حيث لا نرى لوحة إلا نادراً ولا نرى فيها أية صورة . هذه تجربة عدم الكيان التشكيل ، وهي تجربة لا تعويض فيها (٨٤) .

لا بد إذن أن نكرر أن الطريق الذي يسلكه فن التصوير التجريدي طريق مشروع ، لكنه لم يكن ، وربما لن يكون طريقاً عظيماً من طرق الفن ، اللهم إلا في مجال الزخرفة وحدها ، وهي التي يمكن أن تضم بين جانبيها

عرضا فنون التصوير الحائطي البارز والفسيفساء والسجاد الحائطي والزجاج الزخرفي . والمصور التجريدي ، إن سمحتم لي أن أقدم هذه المقارنة أيضا ، يذكرنا بهلوان يرقص على جبل مشدود ، يقوم على ارتفاع بأعمال بهلوانية ليثبت أن من الممكن أن يقف الإنسان على هذا الجبل وأن يسير على الحيط ، وإن هذا لا يمنع من أن يكون هذا الوضع هو الوضع الطبيعي للتوازن والسير .

هذا هو فن التصوير غير « التصويري » . إنها تجربة تدعو للحماسة ، لكن ما هي إلا تجربة تتطلب من المصور والهاوى تضحيات كبيرة جدا لكيلا تصاب هي بالفقر في نهاية الأمر . وهي تنقّ بالقدر الذي أسماه فاليري ومن قبل جوته : « الفن العظيم » . والشئ الذي أسميه أنا الفن العظيم هو في بساطة هذا الفن الذي يتطلب أن يستخدم الإنسان جميع ملكاته . والذي يقدم لنا أعمالا تستخدم فيها جميع القدرات وتساعد على فهمه وأعتقد أنا شخصا أن من المهم أن يكون العمل الفني عمل رجل كامل . (٨٥) .

وقد كان سيزان يسير على تقاليد كبار التجريديين في عصر النهضة ، وهو الذي أراد أن « يصور الطبيعة بالأسطوانة والدائرة والمخروط » . ومع ذلك فالنفاج عنده تفاح ، ويقال إنه صرح بأن « من الضروري أن نقتل ، وأن يكون هناك بعض خداع البصر ، وليس في هذا ضير إن كان هناك بعض الفن » (٨٦) . لكن أتباعه من التكميين أخذوا في تشويه السمكيات الطبيعية وتحليل الأشياء إلى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقا لنظام انتدعوه . . . فأيهم اتبع لوحاته أكثر من غيرهم لرسوم تقريبية تجريدية أعدت مقدما ؟ لكنهم لم يحطموا كل علاقة بينهم وبين الأشياء . وقد قال جوان جرى هنا : « إن لوحة لم يسبقها نية تمثيل أشياء فيها قد تكون في نظري دراسة لوسائل التنفيذ تظل غير مكتملة » .

ولعلنا نعرف جملته المعروفة : ابدأ بالأسطوانة لتجمل منها زجاجة . . .

وبتساءل جيلسون بهذا الصدد : « لماذا كان يرى أن من الضروري تصوير زجاجة . . . إذا كان الشكل التشكيلي الحقيقي هنا هو الأسطوانة ، فما السبب في ألا نقف عند هذا الحد ؟ » (٨٧) . وربما كان السبب هو عدم الرغبة في تضليل الناظر ، أو في إرشاد الحواس ، أو في إدماج الفكر والعاطفة والشعر وكلها تنبثق عن الأشياء المعروفة والتي تدركها . أو لتوضيح الاندماج بين الفنان والحقيقة . وبالاختصار نحن نرى أن اللوحة تتضمن على الأقل مسودة تمثيلية ، وهذا أمر طبيعي ، على أن التجريد الشامل الكلي عذاب كعذاب المطهر ؛ وهو عذاب ضروري مفيد لمن التصوير لاشك في هذا . لكنه لن يكون الجنة . .

على أى حال نجد الفنان هنا وقد حصل على حريته كاملة إزاء الطبيعة، وما عليه إلا أن يحذر من إساءة استخدامها - وأمل القرن القادم هو العصر الذهبي . عصر الكمال والتوازن الذي يجتمع فيه من جديد اتجاهها قرنا هذا ليقوى كلاهما الآخر ، بعد انفصالهما . . . وهنا يصبح الأمر خطيا لحدود المتناقضات التي يثن منها عدد كبير من فنانينا المعاصرين ، وتجميعا غير متوقع ، ولا مثيل له في العصور التقليدية الغابرة .

ويترك لنا الماضي أحيانا درسا هاما ، ذلك أنه لكي يكون التجريد فنا، نجده يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية ، كما تحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد . . فإذا نظرت مثلا إلى لوحة الجنة للصور تذكوريه في قصر « الدوج » بمدينة فينسيا لاحظت حالا أن من المستحيل تمييز الشخصيات الممثلة فيها ، إلا بتلك التي تصور المسيح والعدراء . ذلك ان الوجوه تختفي وسط الأمواج الواسعة التي تشكلها هي ، والتي تهز المشاعر هزا وحدها

بفضل رتبها الساحرى . إن لدينا فى هذه اللوحة على ما يظهر زخرفة غير تمثيلية ضخمة . نعم . . . لا شك فى هذا . . . لكننا نأخذ حذرنا تماما من أن تلقى علينا انطباعا ضخما لأن الشخصيات فيها تمثيلية ومثلة تماما . فالأشكال التى يمكن أن نسميها « تجريدية » أشكال « حية » لدرجة كبيرة جداً تفوق هذا الحائط ، لأن العنصر التمثيلى خفى تماما . . . ولو كان المصور قد لجأ إلى المنحنيات ومضادات المنحنيات فيها ثم ملأها بأى شئ . لامت اللوحة . . . ونحن نستطيع أن نقيم ملاحظات كهذه إذا وقفنا أمام آلاف الوجوه التى لا يمكن تمييزها فى زجاج نوافذ كاندرايمية شارتر وأبوابها ، (٨٨) . فالقول إذاً بأن هذا فن تجريدى لأننا لم نستطع تمييز الوجوه تمييزاً كاملاً . قول قد يكون غريباً عن الصحة والدقة .

ومن جهة أخرى « إذا تأملنا الآن فى لوحات ذات واقعية دفع بها لأقصى حدود الواقعية ، وعقدت لأقصى حد من التعقيد والدقة — كلوحة تمثل أشياء جامدة من لوحات بوجان مثلاً ، لوجدنا أن شاعرية مثل هذا الفن التصويرى قد خلبت لبنا لدرجة أن فصل إليها إذا نظرنا إلى المسودات التى أعدت لهذه اللوحة ، وأن فصل إليها إذا نظرنا إلى الأشياء المصورة ذاتها . فبماذا يمكن أن نخرج من هذا إذن ؟ . . . إن « الفن لا يلجأ إلى نقل الكائنات نقلاً تصويرياً إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الكائنات » (٨٩) . والإخلاص بالمظهر . . . هو الشئ الوحيد الذى يسمح بأن تتعدى حدود المظاهر نفسها ، وبأن فصل إلى الواقع على حقيقته ، نقصد — كما يقول سيزان « إلى الطبيعة فى أعماقها » .

الفصل الثاني الشعر والذكاء

يقول بودلير : « يعتقد الكثير من الناس أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما ، وأنه يرمي أحياناً إلى تقوية العواطف ، وأحياناً أخرى إلى رفع مستوى الأخلاق ، وأحياناً أخرى إلى إثبات شيء مفيد ، لكننا إذا نظرنا إلى أعماق نفوسنا نظرة فاحصة ، وسألنا أرواحنا ، ونذكرنا ذكرياتها ، لوجدنا أنه لا يهدف إلا إلى إثبات وجوده ، ولا يمكن أن يكون له أى هدف آخر غير ذاته ، فما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة نبيلة ، جديرة بهذه التسمية إلا تلك التي تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة الخصب ، (١) » .

هذه الموعظة النابعة من إيمان بودلير ، نحتاج ولا شك إلى العديد من التفسيرات المتباينة . . . وسوف نوجّل هذه التفسيرات إلى حين التعرض لنظرية الفن للفن ، ولو أن تلك الموعظة ذات أهمية معينة الآن ، لأنها تقضى أساساً على أشد أنواع الخلط خطورة ، ولأنها تقدم المشكلة التي سوف نعرض لها حالا : تقديماً واضحاً ، والتي تنحصر في هذا السؤال : ما هو الشعر ؟

فظن القارىء قد فهم من الآن أننا سنقف من الشعر نفس الموقف الذي وقفناه إزاء فن التصوير ، وقد سبق أن قلنا إنه ما من هدف لفن التصوير غير أنه يصف . . . والشعر كذلك ، لا وظيفة تعليمية له بالمعنى الشائع لهذه الكلمة ، فجبال القصيدة لا يقاس أبداً ، لا بعمق أفكارها ، ولا بعلوها ولا بأصالتها ولا بالمهارة التي تتضمنها ، فالشعر لا يتجه إلى تلك

القدرة الموجودة فينا والتي تساعد على تشكيل المبادئ والمذاهب ، وعلى ترتيب الأفكار والتعليل والمناقشة ، تلك التي نسميها عادة ، العقل ، وبالأصح نقول إنه إن فعل الشعر هذا فهو يفعله عرضاً وبصفة ثانوية جانبية ، بعيداً عن مهمته الأصلية ، وعلى مسئوليته الكاملة .

الشعر الخالص

يقول فاليري : « يلاحظ أنه في حوالى منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضحة في مجال آدابنا ، ترمى إلى عزل الشعر عزلاً كلياً عن كل عنصر آخر عداه ، (٢) وتظهر هذه الرغبة عند بودلير كما سبق أن قلنا ، وتبدأ كد عند مالارمييه بقوة أشد . لكن قد يكون من الخطأ أن نقول هذا عن الأدب الفرنسى وحده ، فبودلير يدين بالكثير في هذا لادجار بو . أضف إلى هذا أن نفس الاتجاه كان موجوداً في نفس العصر لدى كتاب الرومانتيكية ونقادها فيما وراء المانش (بريطانيا) من أمثال وردزورث ، وكيتس ، وشيللى ، ومانيو أرنولد .

ولكى نفهم معنى الشعر الخالص ، يتعين علينا أن نستوعب الأمر استيعاباً شاملاً ، الأمر الذى يؤدي بنا حتماً إلى استخلاص حقيقة ، فالتعبير موجود عند جوته (٣) . وتقابله لأول مرة بالمعنى الذى نفهمه من فلم فاليري (٤) ، ولكنه لا يظهر واضحاً تماماً إلا في عام ١٩٢٥ من خلال رسالة تحمل هذا العنوان « الشعر الخاص » قرأها الألب هنرى بريمون في جلسة علنية من جلسات الأكاديمية الخمس . ولقد أثارت هذه الرسالة مناقشات حادة ، ومعركة ، تذكرنا بتلك التى قامت في أوائل القرن الثامن عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، أو بتلك التى قامت حول مسرحية فيكتور هوغو: هرنانى . ولقد هدأت أصداً هذه المعركة اليوم ، ولو أننا نستطيع أن نؤكد اليوم أن بريمون والشعر الخالص قد كسبا المعركة .

ما هو الشعر الخالص إذن . . ؟ إن الكلمات التي تشكله تمكننا بنفسها من تعريفه إن نحن وضعناه مقابل العكس منه ، أى مقابل «غير الخالص» ، أو «غير النقي» . لكن ليس الأمر هنا أمر انعدام النقاء من حيث علم الأخلاق ، بل إن غير النقي هو ببساطة ما ليس شاعرياً في قلب القصيدة ، أو بتعبير أدق ، كل ما لا يساعد على تقديم اللذة التي يعرفها جيداً هواة الشعر . وبذلك يصبح الشعر الخالص — النقي — هو ذلك العنصر الذي يضاف على القصيدة صبغة شاعرية ، ويوفر اللذة الذاتية الناتجة عنه . وهذا العنصر لا يمكن تمييزه بقصد فهمه ، كما أنه لا يمكن تحليله ، ولو أن المؤكد أنه غير موجود ضمناً في معنى النص بالذات.

هذا — ويعبر بعض الناس عن هذه الفكرة بقولهم إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه . . . إذ أن الذين يقرأون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تماماً أن الكلمات تتخذ مظهراً «لا تعرف ماذا وكيف تسميه» ، أو «رشاقة» ، أو «صفة غامضة» لا تأتي من معنى الألفاظ . . . إنه شيء ما «تذوقه» — هذا الشيء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها . . . عندما يكتب مؤلف «الأضواء» «رامبو» مثلاً ما يلي :

أيها الفصول . . . أيتها القصور

أى روح من العيوب خلّت

عندما يكتب هذا نشعر في الحال أن هناك شعراً ، وإن نحن عدلنا البيت الثاني على الوجه التالي . .

أيها الفصول . . . أيتها القصور

إن لكل منا عيوبه . . .

إن نحن فعلنا هذا لشعرنا بأن «الشعر» قد اختفى ، رغم تطابق المعاني وعدم تغيير القياس الشعري في الحالتين . والذي ينقص هنا — ضمن أشياء أخرى — هو كلمة «روح» التي توصل لبيت الشعر الثاني إشعاعها الرقيق بعد ذلك الحنين الذي تنطوى عليه لفظنا «الفصول» و«القصور» ، إن الشعر هو هذا ، هو الذي يظهر كما يقول ليون بول فارغ وفي النقطة التي يفصل فيها عن النثر (٥) . وعلى هذا الأساس يكون شاعريا في قصيدة ما كل ما ليس شرافيا ، وكل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . وليس هذا التمييز هو ذلك الذي يقول به السيد جوردان ، لا بد أن نخذر من هذا ، فنحن لا نضع الشعر في وضع يتعارض مع النثر ، لا نضع اللغة الموزونة الملقاة في موقف الضد من لغة الناس جميعا . . . فيكم من أبيات شعر ذات صفة ثرية مؤسفة . . . وهل لا يوجد — على عكس ذلك — نثر شاعري وثرقي ؟ نعم هناك من النثر ما يخضع لقواعد غير محددة ولكنها ليست أقل تشددا من قواعد الشعر ، بل إنها تغمرنا بنفس السعادة التي تغمرنا بها أجمل القصائد . ألا يقول كلوديل إن أكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ، ومنهم رابليه وباسكال وبوسويه وسانسيمون وبلزاك وميشليه ؟ (٦) .

إن النثر كما نفهمه هنا بصفته اندام الشعر أو عكسه هو الحديث . . . ولا نقصد بالحديث تلك المقطوعة البلاغية التي تستطيع أن ترتفع هي الأخرى إلى مستوى الشعر أحيانا . . . بل نقصد الحديث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة ، والذي يعبر عن فكرة استنتاجية منطقية ، وتلك المناقشات التي ندافع بها عن أفكاره هذه ، والحقائق التي تساندها ، والمقارنات التي توضحها ، والعواطف والمشاعر التي تثيرها في الحياة العامة . وكلما سيطرت هذه العناصر على القصيدة مهما تكن قيمتها ، اقتربت

هذه القصيدة من النثر ؛ وإذا ما سيطرت وحدها سيطرة تامة ، لم يعد هناك إلا نثر .

ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل « لن ، و » لكن ، و « إذا ، و » هكذا . . . لأنها ألفاظ تفترض وجود التبرير وطرد الشعر في نفس الوقت ، وقد أثبت الأب بريون (٧) مثلا أن راسين قد برع في تحطيم التركيب المنطقي للجملة ، حين وضع أسماء وصفية أو أسماء المفعول أو الصفات محل الجمل الخبرية ، بحيث كانت الأولى عاملا مساعدا على « سيولة » البيت الشعري :

أربان ، شقيقتي ، أى حب يحرك
وأنا ، ملكة دون قلب ، دون صداقة
عبدة الشفقة ، جبانة حقيرة

والشعر لا يمكن شرحه منطقيا لأنه لا علاقة له بالحديث العام ، بل هو بالضبط ، ذلك الشيء الذى لا يصف ولا ينطق به ، الذى تتضمنه كل قصيدة ، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى . ولقد فهم فاليرى هذا حينما قال إن النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر (٨) . أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة ، وعدم إمكان معاملته بهذه الطريقة هو الأمر الذى يمكننا من إدراكه ، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته ، بل الذى يحدث هو نقل الأفكار الموجودة في القصيدة ، والأحداث التى تحكيها ، والعواطف التى تصورها ، وبالاختصار مادتها الفكرية والشعرية . . نقلها من لغة إلى أخرى . . . أما مادتها الشعرية فلا يمكن نقلها . . حاول إذا أن تترجم بالإنجليزية ما يلي .

أيام أصبحت لحظات منسوجة من حرير

أو بالفرنسية :

عندما تذكرنا تلك الجلسات من الفكر الصامت العذب

إذا نجحت في هذا فأنت لست مترجماً ، بل مبدعاً وشاعراً ، تكون قد أبدعت بيتاً جميلاً لن يكون عبارة عن صدى للأصل ، بل على الأكثر معادلاً له (*) .

ولنفس السبب يستحيل تحليل الشعر ، فهذا الشراب اللذيذ لا نعرف من أى عناصر قد تركب ، لكن ليس معنى هذا أن النقد الأدبي عديم الفائدة ، بل إنه يؤدي بنا إلى باب المعبد دون أن يدخلنا إليه ، والسبب في هذا هو أن هذا النقد - من جهة - يرمي إلى الشرح ، ومن جهة أخرى فإن الشعر نفسه لا يقبل الشرح ، وهكذا فإن كل ما يمكن التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه في أقصر القصائد شاعرية هو من النثر . والشعر يبدأ في النقطة التي لم يستطع أن يقول النقد عندها شيئاً ، والتي يشعر فيها أن كل شيء سوف يقال ... إن الشعر غموض ، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشعري ، (٩) .

الموسيقى الافتتاحية

افصل النقي من غير النقي من قبيل التجريد ، واحجب من القصيدة ما ينتمي للنثر ، ماذا يبقى ؟ يبقى الغناء ، والتوافق ، والنغم والموسيقى ، ولهذا يقال إن الشاعر - على عكس المتحدث العادي - يغني ، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قياماً متيناً .. ورجو فيرلين أن تكون الموسيقى قبل

(*) ترجمة قصيدة من الشعر أمر معناه تغيير كيانها لأن في هذا تنكيراً لتلكها ، وشكل الكائن هو الذي يكون جوهره . (انظر كتاب : عن ترجمة شعراء اليونان ، تأليف فتوح جبر . ج ٠)

كل شيء ، ، وقد سبقه بودلير في هذا حين كتب يقول : « إن الشعر يس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » (١٠) . ويرى فاليرى بدوره « أن الرمزية تتلخص ببساطة تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء ، ويرى إلى أن يستعيدوا ما أخذته الموسيقى منهم » (١١) . وأخيراً ، ولكي نقف عند هذا الحد ، قال اندريه سوارس « إن السر الموسيقي للكلمات هو جوهر القصيدة » (١٢) .

مع هذا فإنى أرى أن هذا الربط بين الشعر والموسيقى لايحل المشكلة حلاً كاملاً ، أولاً لأن « الموسيقى الحالصة » كما يقول بريمون - ليست أقل غموضاً من الشعر ، وإنى أنساءل هنا عما إذا لم يكن الأمر في هذا تعريف المجهول بالمجهول ، . أضف إلى هذا أنه إذا كان الشعر يتنافس الموسيقى في بيتها فلنعلم أنه مهزوم مقدماً ، إذ لاشك في أن صفارة فيرجيل وفير فيكتور هوجو يعتبران شيئاً ضئيلاً إلى جانب يانوشوبان أو أوركسترا فاجنر . الواقع أن مجال الشعر ومجال الموسيقى متميزان أحدهما عن الآخر ، ولا يوجد بينهما إلا التجانس ، بحيث لا يمكن أن نتحدث إن هرمونيا ، أو تناسق أبيات الشعر إلا بالاستعارة ، مادام من غير الجائز في الشعر ، كما هو الشأن في الموسيقى وضع النغمات بعضها فوق البعض . أضف إلى هذا أن عدد مقاطع الجملة لا يمكن أن يكون نفس الشيء الموجود في الميلوديا من حيث الوزن ، ولا شك في أن الشاعر يمتلك عدداً من الرنين الرقيق للغاية والمتنوع للغاية ، لكن أى فرق بين هذا وبين « جاما ، النغمات الموسيقية ، بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات وتوترات يستخدمها الموسيقى ...

ذلك أن الشعر يرتبط باللغة ، وهدفه كما يقول كلوديل : « اللذة التي نحصل عليها والتي تعتبر اللغة أدواتها » (١٣) ومن هنا نلاحظ أنه في حين أن

مادة الموسيقى هي النغمات ، تكون مادة الشعر هي الألفاظ . وبعبارة أدق يعمل الموسيقى بنغمات تتقدم إليه في حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد ، في حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعة في إطار الألفاظ، ومحدودة بهذه الألفاظ ، وهكذا فإننا في أغلب الأحيان « لا نمتدح هارمونية أبيات الشعر — وهي حقيقة على أي حال — إلا حين نعجز عن تحديد جاذبيتها العجيبة بطريقة أخرى ، إن من المؤكد أنه يوجد شعر دون موسيقى لفظية معينة ، لكن هذه الموسيقى « خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لها اسماً آخر » (١٤) .

ومادمنالانجد هذه التسمية، يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسيقى بأنها جوهر الشعر الخالص ، بحيث تصبح « الشخصيات الرئيسية للقصة — كما يقول فاليري — هي رقة أبياتها وقوتها » (١٥) بعد تخليصها من شوائبها الزخرفية . وهكذا يلعب أوليس وينلوب وديدون وأينيه ، الحب والموت ، والعمل والحياة ، الأرض والبحر والسموات ... كل هذه تلعب أدواراً ثانوية .. ويمكن أن تكون هذه الأدوار ولا شك هي الأدوار الأولى في النثر . أما في الشعر فما هي إلا أدوار رمزية . وإذا كان لو كريس قد عرض مذهب أبقور فحسب لكان فيلسوفاً ، لا شاعراً ؛ ذلك أن الذي تتطلبه أولاً في أبيات الشعر هو الفناء ، سواء أكانت هذه الأبيات تتضمن معنى ، أو لا تتضمن شيئاً .

هل من ضرورة إذاً لإثبات هذه الحقيقة الواضحة ؟ طالما تحدث النقاد عن عدم التناسب الموجود في أجمل القصائد بين فقر المعنى والثروة الشعرية أو الموسيقية ، ولقد لاحظنا هذا في الأبيات التي سبق أن سردناها عن الشاعر رامبو ، ولعل من الممكن ضرب أمثلة لأحصر لها :

لكن أين تلوج الأيام الخوالي ؟

هذا البيت يعنى ببساطة : أن كل شىء ينتهى .
وكم أحب آلام البشر فى عظمتها

وهذا بيت جميل ، لافضل الفكرة العادية التى يحويها ، بل كما يقول
فاليرى لأن كلتى ، عظمة ، Majesté وآلام Souffrances تشكلان معاً
توافقاً بصفتهما كلمتين هامتين (١٦) .

إن أشهر المقطوعات لا تفعل أكثر من أن تطرق أفكاراً عادية، وهذا
صحيح بالنسبة لمقطوعات مثل أغنية سيدات الوقت الذى مضى ... وأغنيات
هيلينا (لونسار) والبحيرة (للأمارتين) والزورق النشوان (لرامبو) وحتى
الجبانة البحرية ، (لفاليرى) . وهل هناك فى الأدب موضوع أكثر شيوعاً
من جمال الربيع ؟ لاشك فى أن الفكرة عادية جداً ، وفى أن الشعور هو
بعينه لدى الجميع إزاء الطبيعة التى تتولد من جديد والبراعم التى تنفتح ،
والأيام التى تتنالى ، والأمل الذى يعود إلى القلب ، والحب الذى يهز
الإنسان والحىوان .

ويمكن أن نقول نفس الشىء تقريباً عن أولئك الشعراء الذين يدعون أنهم
يعلموننا ، ويتمتعون بشهرة فخواها تفهمهم لنفسية الناس . هل كان راسين
— مثلاً — وهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى مثل هذه الأحوال .. هل كان
يستطيع أن يدفع بسمهم أوفر من غيره من مثقفى عصره فى مجال معرفة
المشاعر ؟ وهل كان له أن يعلمنا شيئاً لا تعلمه لنا الحياة ؟ من الممكن أن
نشك فى هذا كما سبق أن شك فولثير والأب بريمون . فهاك فولثير يقول :
وإن النسيج الذى تتكون منه أغلب رواياتنا المسرحية ، وبوجه خاص
مسرحيات راسين مبنى على اعترافات بالحب ، وعلى الغيرة والقطيعة ...
وكل هذه الوسائل تافهة ، (١٧) ، وسواء كانت هذه الوسائل تافهة
أو عظيمة ، ماذا يهم ؟ إنها لا علاقة لها تقريباً بهذه اللائى الشاعرية :

كم من مشاغل كلفى هذا الرأس الحبيب ...

ما الفجر بأنقى من أعماق قلبي ...
وفي الشرق المقفر ، ماذا أصبحت آلامى ...

بل وأكثر من هذا ، أقول إنه لكي تقرأ قصيدة ما كما يجب أن تكون القراءة - اقصد شاعريا - ولكي تدرك موسيقاها ، لا يتحتم عليك دائما أن تفهم المعنى ، فصحيح أن فلاحه ذات أصل طيب تنمو وترعرع دون جهد ووسط شعر المازامير اللاتينية ، وحتى تلك التي لم تكن موضوع الغناء ...
وكم من طفل تذوق أول قصيدة من أشعار الريف دون أن يفهمها ، (١٨)
بل وأحيانا لا نجد شيئا نفهمه ، فهناك بعض الأبيات وبعض القصائد ، التي تكاد تكون خالية من معنى عقلي ... انظر مثلا إلى الأغاني الشعبية ، أو أغاني الأطفال في بلاد العالم كله .. وكلها تحوى انتقالا من موضوع إلى آخر بلا رابطة ، وكلها لا تحترم المنطق دائما . بل وكلها تحوى كلاما فارغا مثل - تراديرى ديرا - بل وانظر إلى بيت شعر كهذا الذى كتبه فيكتور هوجو :

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها

الامر الذى يعلق عليه فاليرى بقوله : « من المستحيل أن تفكر . فهذا المعنى مدهش » ، (١٩) .

ونفس الشيء ينطبق على الأحوال التي يضم فيها بيت الشعر أسماء أعلام نجمل منهاها ... فهل نحن مثلا في حاجة إلى أن تذوق بيت الشعر التالى :

مثل هذا - على عربتها - بيرينيتين ..

هل نحن في حاجة إلى أن نعرف أن « سبيل » كانت تتلقى الإعجاب وهى على قمة من قمم جبال فريجيما بيرينيت ؟

وهل نحن في حاجة إلى معرفة أصل فيدر فى أسرتها لكي نتذوق البيت التالى :

لإنها ابنة مينوس وبازيفاي

وهل من الضروري أن نستخدم القاموس لنحي الآتية أسماؤهم بصفتهم
أصدقاء لنا ؟

وتيتاريز الأزرق ، والمضيق الفضي . .

الذي يبين في مياهه التي ينظر فيها البجع
الأولوسون البيضاء للكامير البيضاء

وعلى كل فالقاموس لا يرشدنا إلى شيء تفهم منه معنى هذا :

وكل شيء يرقد في « أور » وفي جيريماديت .

إذ أن « جيريماديت » لا توجد في القاموس أصلا .

وإذا كنت تجهل آلام جيراردى نيرفال ونسبه وما يدعيه من أصل

نبيل . . فلا مانع من أن تترنم في حماسة بأبياته هذه . .

أنا المظلم . . أنا الأرمل الذي لا يغريه أحد ،

أمير أكويتانيا ذات البرج الذي تهدم

أليس جيراردى نيرفال هو الذي يمنح العلماء الباحثين عن المعنى العميق

إجازة ليفغيزهم عن البحث ؟ إنه يقول : « إن أشعاري ليست أكثر غموضا

من ميتافيزيقا هيجل . . . إنها تفقد جمالها إن هي شرحت . . إذا كان

الشرح ممكنا . . . » إن ما يقوله هذا واضح على الأقل . . .

وإذا لم يكن للمعنى أهمية كبرى ، فالألفاظ — على عكس ذلك — تهم

كثيرا . فالواقع أن الكلمات تتضمن قدرة غير عادية ، خارجة عن معناها . .

— وموسيقى أبيات الشعر ، أو النثر الجميل ، ترجع إلى اختيارها وإلى

مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار النغم ، أو تضاربه ، وإلى

التنظيم الدقيق القوى الذي نجده في مقاطعها . . ولعل لإحلال كلمة محل

أخرى أمر لا يؤدي إلى التوازن المطلوب أبداً ... ماذا أقول ؟ بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان «فاصلة» أو حرف صاعد صوتاً لشيء كفيل بأن يقضى على قصيدة كاملة .

في هذا يقول لنا الأب بريمون « فكر إذن في هذا العمل العظيم :

عندما جاء مايار حاكم الجحيم

بالروح الرقيقة سميلانسي إلى موقوفلكون ..

يلوح أن « التيار الشعري » يحتاج أشد ما يحتاج إلى ذكر اسم « مايار » حتى يسرى المعنى وينفجر فجأة ... فإن أنت أحللت محله اسماً آخر كاسم « ديبون » لوجدت أن المعنى لم يتغير قط . . . لكنك تلاحظ أن « الشرارة » الشعرية لم تشتعل . نفس الشيء يقال عن « البجعات » التي تحدث عنها فيكتور هوجو في أشعاره . . فإذا كانت البجعات قد جاءت من بلدة ميلوز ، بدلاً من كايستر ، لفقد أحد أجزاء قصيدة « السحرة » العظيمة الضوء النابع منها » (٢٠) .

والعناصر التي تؤكد جمال بيت الشعر عديدة .. قد لا يمكن إحصاؤها .

فهناك الأب بريمون يتحدث عن بيت للشاعر ماليرب هو :

والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار

ويقول بريمون هنا إن هذا البيت « أحد أربعة أو خمسة أبيات هي أجل ما في الشعر الفرنسي » . . . ثم يتساءل : « لأي درجة لا نستطيع المساس بأي حرف من أحرف هذا البيت . . . فإن نحن فعلنا هذا لقصينا عليه قضاء مبرماً . أضف مثلاً مثقال ذرة لهذا البيت لنقول :

والثمار سوف تتجاوز وعود الأزهار

... لنجد أن البيت قد تحطم . إن لهذا البيت معنى هو : أن المحصول

سيكون طيباً . . . لكن كم يصبح هذا المعنى فقيراً هزيباً إن نحن عبرنا عنه بهذه الصورة . . . وم تكون الحسارة إذ نحن تفقد الشعرية التي تنبع منه ، (٢١) .

سحر إيماني

هذه القدرة العجيبة للألفاظ . . . وهذا الأثر الغامض للشعر . . . أمران يستحيل التحدث عنهما إلا بالمقارنة . فالتقابل بينهما وبين القوى الطبيعية التي يجملها الشخص العادي ، والتي تذهلنا بقوتها وبالمفاجآت التي تتطوى عليها . . هذا التقابل يسمح لنا باستمرار البحث في هذا الغموض . فلنقل إذأ إن آيات الشعر الجميلة تحمل نوعاً من رحيق يكاد يكون مغناطيسياً ، وإنها تمارس إزاءنا جاذبية تشبه المغناطيس . . . ولقد أطلق بريمون تعبير « التيار الشعاري » على نمط « التيار الكهربائي » . . . باعتباره قوة أو طاقة تبعث الحياة والنفض والغناء في الكلمات .

لكن من ناحية أخرى استعار البعض لغة العلوم الروحانية باعتبار أنه يستحيل فهم حقيقتها كما يستحيل فهم الشعر . ولقد كان بودلير أول من عرف الشعر بأنه « سحر إيماني » . وهو يقول في مجال آخر إنه « لغة وكتابة باعتبارها عمليات سحرية وشعوذة إيمانية » (٢٢) ، وبهذا يعيد إلى أذهاننا تقليداً قديماً جداً يقول إن كلمة « كارمن » في اللغة اللاتينية تعني عمل الشاعر ، كما تعني صبغة غنائية ترتيلة . بل من الجائز حقاً أن يكون القدامى قد خلطوا أصلاً بين الشعر والسحر . ومهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائماً ذا أثر يشبه أثر السحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

ولم يكن هباء أن يعنون فاليري ديوانه الأساسي بعنوان « طلاس » ، أليس من طبيعة الآيات الجميلة أن تمارس علينا نوعاً من السحر الأخاذ ؟

أليس من الصحيح أنها تبهر عقولنا ؟ ثم أليس من طبيعتها أنها ذات سمة سحرية تذكرنا بسحر الطلاسـم القديمة ؟ بلى . . . ولذا يقول بريـون : « لاني أسـمى كل ماينتـج عنه بطريق مباشر وفعال ترنيم شاعري . . أسـمى هذا طلـسـبا إذا وجد بين الألفاظ المتتابعة التي تتكون منها القصيدة . فالألفاظ تظل أداة النشر كلما تحدد دورها في التعبير عن معنى ما . . . لكن سحر الشاعر هو الذي يحولها إلى طلاسـم » (٢٣) .

لكن كيف نحدد مدى النجاح الذي تحصل عليه القصيدة من «جاذبيتها»؟ إنها تنفذ إلى أعماقنا وتحيطنا بغلاف وتأخذ باللبابنا جميعاً . . والشعر ينفذ كذلك إلى قلب قلوبنا ويستولى على أعـمق ما في كياننا . . أما العقل فهو غالباً ما لا يدري ماذا يفعل ، وهو الذي تنخطاه هذه الجاذبية وتسلب منه قدرته المعروفة . ويقول ل.ب. فارـج في هذا : « إن العقل في مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات وحمل البضائع المسترارة ويستعلم عن مدى الربح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة ويختار ما يختار من رسائل الحب ويدعو بالهاتف ويحجز قاعة الاستحمام . . . فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة » (٢٤) .

هذه السيدة هي التي سوف يحدثنا عنها أـدجار بو « عندما يتحدث الرجال عن الجمال . . يقوم في أذهانهم ارتفاع الروح في قوة ونقاء (لا العقل أو الحساسة) ، ذلك الارتفاع الذي نشعر به كنتيجة لتأمل الشيء الجميل » (٢٥) — والروح — أي الأنا العميقة كما يسميها بيرجسون بوصفها ضد الأنا السطحية — هي ذلك الانسحاب الداخلي عن الحياة الذي يسهر في السكون على استمرار شعلة النفس بعيداً عن الإدراكات الحسية والصور والمبادئ والألفاظ وعمليات العقل الذي يعطل الأمور منطقياً ، وبعيداً عن العواطف المعروفة التي تقبل التحليل . فالشعر شيء غامض ، ولا يستطيع ألا يكون

غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراکز الشاعر غموضاً ، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكره غموضاً .

بناء على هذا ، نتساءل : هل يصبح موضوع الفن كما يرى بيرجسون « بحث النوم في القوى الفعالة ، أو بالأصح ، في القوى التي تمارس المقاومة في شخصيتنا ، بحيث يؤدي بنا إلى حالة من الإذعان التام والوداعة المطلقة حيث نحقق الفكرة الموحى بها لنا ، وحيث تتفق مشاعرنا مع الشعور المعبر عنه ، (٢٦) ؟ الحقيقة أن الأمر ليس أمر فكرة أو شعور ، بل كما يقول بريمون « أمر تيمة شاعرية ذات أثر مزدوج : أحدهما إيجابي والآخر سلبي ... تيمة تطلق سراحنا وتهز نشاطنا الشاعري وتبعث النوم في نشاطاتنا السطحية التي توشك حركاتها أن تعرقل نضج قوانا العميقة .. فهي في نفس الوقت منشطة ومهدئة ، (٢٧) .

ولعل هذا السبب الذي من أجله يطرق الشعر الأفكار العادية المعروفة .. ذلك أنه « لا يختلف مع الأفكار المنطقية . بل يعاملها معاملة خاصة جدا ، لانهم فيها ولا ضغينة ، وهكذا يستطيع التصرف فيها كما يريد ... إذا ما كان المعنى مركزا وغنيا لآهوى الحدود فإن الذي يحدث هو أن العقل المفكر يعمل عمله ويصاب النشاط الشعري بالشلل فالبقرية التي يتميز بها راسين تأتي تماما من « أننا لا نبذل جهداً كبيراً لكي ننسى ما لديه من نواح تفكيرية عقلية تنسج نسيج المأساة بحيث لا تحتفظ منه إلا بالناحية الشاعرية لحسب » : وفي حين أن كورني يتميز « بنشاط روحي حي ، متحرك ناشئ . قوى يمنعه من أن يستمع إلى أغنيته هو ويمنعنا من أن نقدم له روحنا بأعماقها لتصفى إلى هذه الأغنية ... أقول إن النشاطات الشاعرية التي لا يمكن أن يستغنى عنها الشاعر يجب أن

تسيطر على الشاعر نفسه وعلينا نحن ، وألا تهرب منا تحت ضغط العقل المفكر ، (٢٨) .

هذا هو ما حدث لانيموس وأنيبا في الأمثلة الرمزية التي كتبها كلوديل بقصده شرح بعض أشعار أرتور رامبو، والتي تساعدنا في فهم أي شعر . . والشعر كله . هناك كل شيء يسير على ما يرام في بيت الزوجية بين انيموس وأنيبا . . العقل والروح . . لكن سرعان ما ينتهي شهر العسل الذي كان يحق فيه لأنيبا (الروح) أن تتحدث كيف تشاء . . . ليصغى إليها انيموس (العقل) مذهولاً . . ألبست أنيبا هي التي قدمت الصداق الذي يعيش منه الاثنان في بيت الزوجية ؟ لكن انيموس لا يريد أن يترك نفسه زمناً طويلاً في هذا الموضع بصفته شخصية ثانوية مؤروسة ، وسرعان ما يكشف عن طبيعته الحقيقية . . فهو مغرور مختال بنفسه ، يحب التحكم، غير أن أنيبا جاهلة بلهاء ، لم يسبق لها أن ذهبت إلى المدرسة ، في حين أن انيموس يعرف أشياء كثيرة ، ولطالما قرأ الكثير في الكتب ، وعلم نفسه كيف يتكلم وفي فمه حصاة صغيرة . . . والآن تجده يتحدث جيداً . . جيداً جداً بحيث يقول أصدقاؤه جميعاً إن ما من أحد يجيد الكلام خيراً منه . . وفي هذا الوقت تجدها هي ساكنة . وتقوم بالطهي في بيتها . . . لكن شيئاً غريباً يحدث . . فقد دخل انيموس يوماً مقسلاً ، فسمع أنيبا تغني وحدها أغنية عجيبة . . شيئاً لم يكن يعرفه . . . ولم يستطع أن يجد وسيلة للكشف بها نغمة الأغنية أو كلامها أو مفتاحها . . إنها أغنية غريبة مدهشة ، ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول إقناع أنيبا بأن تكرر الأغنية ، لكنها — أي أنيبا — تدعي أنها لا تفهم شيئاً مما يريد . . . وهنا يجد انيموس حيلة . . فهو يرتب نفسه بحيث يفهمها أنه غير موجود ، ويخرج ويتحدث بصوت مرتفع مع أصدقائه . . وتطمئن أنيبا شيئاً فشيئاً ، وتنظر حولها . . . وتصغى . . . وتعتقد أنها وجيدة . . . ودون ضوضاء تذهب لفتح الباب لعشيقها الإلهي ، (٢٩) .

المعجزة الشعرية

أن نجعل من الكلام أغنية ، ونربط أجنحة الشعر بالثر ، هذا هو عمل آلهة الوحي . . . فلقد تلقى الشاعر هذا الامتياز الذى يتحدث عنه مالارميه بقوله : « إنه هو الذى يصوغ كلمات القبيلة بمعنى أنقى . . » هذا الامتياز هو الذى يحول لغة الحديث العادية ويطورها ، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هى بعينها التى نعرفها . . . لكنها لا تتمتع بنفس القيم التى تتمتع بها فى الشعر إطلاقاً ، (٣٠) ، وكما لو كان قد مسها سوط ساحرى ، تجدها تفقد صبتها العادية التى ترجع إلى العادة والتقليد ، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هى المعجزة الشعرية . وهاك فاليرى يدرس فن الراقصة ويقول : « يلوح أن الراقصة وهى تؤدى رقصتها فى خطوات منتظمة متناسقة كأنما تحصى نقوداً من ذهب خالص ، فى حين أن خطواتنا الرتيبة لاتعدو أن تكون أشبه بنقود عادية » (٣١). والشاعر كالراقصة تماماً، صناعته العجيبة تغيير كلامنا العادى الذى يشبه الورق وتحويله إلى قطع رنانة براقعة.

والمعجزة لا تعلل بالمنطق ، ولكن كل ما يمكن عمله هو تحديد الشروط التى تجعلها ممكنة ، ولهذا يجب التفكير فى الطبيعة المعقدة للغة : فالكلمات أولاً علامات ، وهى — باعتبارها علامات — عديمة القيمة فى ذاتها ، اللهم إلا أن لها معنى معيناً ، ولولا أن المثل الأعلى لها هو أنها قابلة للنسيان ، وهكذا فإن الإنسان الذى يتكلم يستخدمها ، وهو فى استخدامه لإياها لا ينتبه إليها ولا يراها ، بل إن نظره تخترقها كما تخترق لوحاً من الزجاج لتصل إلى الشيء الذى تحدده هى مباشرة تقريباً .

ومع هذا فالكلمة تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى

الأشياء ، ولكنها هي في ذاتها أيضاً شيء . وبصفتها شيئاً تستحق الانتباه وحب الاستطلاع ، وإذا كانت جميلة فهي تستحق الحب . من هذا نفهم الموقف الشعري إزاء الألفاظ . ففي الوقت الذي يهتم فيه الفيلسوف والعالم بالحقائق والأفكار لحسب ، ويقفان فيما وراء الألفاظ ، يقف الشاعر فيما قبلها ، لأنها ليست بالنسبة إليه علامات لحسب ، بل هي كذلك وقبل كل شيء كائنات ينظر إليها ويفحصها ويتأمل فيها ويعجب بها كما يعجب الإنسان بحصاة ، أو بحشرة أو بطير ما .

نعم إن الكلمة كأنّ حي ... فنذ مؤلف « أسطورة القرون » (هوجو) ومنذ رامبو وفرلين وبروست وكلوديل إلى كوكسو ، لم يكن هناك إلا القليل من الفنانين شعراً أو ثرا من يشيدون بلون الكلمة وطعمها ورنينها وحلاوتها العذبة أو خشوتها اللطيفة . . . والشخصية المحببة لها . وحيث إنه سبق لنا الحديث عن هذا فلن نعود إلى نفس الموضوع ، بل نكتفي ببرد ما يقوله ل.ب. فارغ عن هذا : « إن من الواضح لنا الآن أن الكلمات تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة ، وأن الألفاظ تعني أكثر مما يعنى التعليل المنطقي ، وأنها — أي الألفاظ — مليئة بالرحيق كأعنان الذئب » . وما هي ذى الكلمات تتعدد وتأتي تحت القلم كما تأتي نوتة النغمات تحت الأصابع ، عصفور — اردواز — مزلاج — زنك — عليق — خل — عريس — ثوم — بصل — لباس منتفخ .

ومع هذا فالصفة الموسيقية للكلمات ليست كل شيء يمكن الإفادة منه في اللغة فالكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنى أو يهمس بها ، وهي في هذا كله تدعو اللسان والفم والمرى . والرتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرّة البطن . . وآلة البدن تدريجياً ..

تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهي تتدخل في الكيان الجسدى كله وتحدث رنيناً عميقاً به . والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ويدفعنا بدورها إلى اختيار أثرها في الجسم كله . وهذا هو أحد المعاني التى يمكن إعطاؤها للنصيحة التى يقدمها لنا ماكس جاكوب حيث يقول : «جسدوا . والتجسيد هنا معناه أن تضع صوتك في البطن والفكرة في البطن ، وأن تتحدث عن الجميل السامى بالصوت الصادر من البطن » (٣٢) .

وكلوديل في هذا المجال أكثر وضوحاً وصراحة ، حيث يقول « ما النثر إلا اصطناع الرجل الفاتر الذى يجلس أمام منصته ليعمل دون أن يشعر بنفسه » (٣٣) ويدت الشعر — وبوجه خاص ذلك البيت القصير الذى تخصص فيه كلوديل — يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة وهى التى ترتبط عن قريب أو بعيد بالوظائف العضوية الأخرى . والواقع أن جمال القصيدة يأتى بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق وأوزاننا الحيوية ، أى إنه يتفق والشهيق والزفير ، وضربات القلب ، ووقع الأقدام عند السير — والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هى الاتحاد بين الروح والجسد ، أى بين الفيزيولوجيا والنصوف » (٣٤) .

وإذا استثنينا كلمة « النصوف » لوجدنا أن آلان — ولعلنا نقابله لأول مرة — لا يفكر تفكيراً يختلف عن تفكير بريمون وكلوديل ، فهو يقول إن « للأغنية جسد ، وإن النغم « استعداد للجسم البشرى » ولقد رأينا أن الجمال في أغنية الربيع لا يأتى من العاطفة وحدها ، بل إن الجميل هو تلك العاطفة بذاتها تنتج كالوكان الإنتاج معجزة ، تنتج من صوت الطبيعة نفس الأقوال التى ينطق بها كل منا ، وذلك عن طريق حركات الجسم ، أو عن طريق نوع من الرقص التلقائى . ولل فكرة جسد ، وهى بعينها الطبيعة . . . كما أنها تنبع من الداخل ، أى من أعماق الإنسان كما يحدث حين نلقى

إتساماً أو دمعاً . والربط بين ما رقص وما يفكر يحدث أيضاً لدى القارئ ، وهو بمثابة أمان وحل للمشكلة البشرية (٣٥) .

وتسمح اللغة للشاعر بإمكانيات أخرى لأنها تضم كنوزاً أخرى . . . « فإذا لم يكن الإنسان غليظ العقل تماماً فإنه يشعر بشكل غامض أن للكلمات شكلاً يشبه معناها ، وبالإضافة إلى المعنى الذي اكتسبته عن طريق الاستعمال ، (٣٦) فالحقيقة أن الكلمات ليست دائماً - بناء على أصولها - علامات بسيطة مجردة ومنفصلة عن الأشياء التي تعنيها ودون علاقة بها ، بل ما دامت تشترك في المعنى الذي تتضمنه لدرجة تشتم منها رأتها وحقيقتها . ويلاحظ هذا فاليري بطريقة عابرة فيقول : « إن جميع الكلمات تنخذ لنفسها شكلاً ، وأشياء تنفي بأسمائها » (٣٧) . . . ولقد كانت نفس الفكرة ضمن الأفكار التي يحبها كلوديل ، والتي تحدث عنها كثيراً في كتابه : فن الشعر . . . حيث يقول « إن الكلمة تعيد أداء الحركة التي هي دافع كل كائن » (٣٨) . بل هي هذا الكائن نفسه ، وقد صورته من أحيته الصوتية الغنية ، هي الشيء بعد أن يصبح نفماً .

وقد ثبتت صحة هذه النظرية عند كلوديل من الناحية العلمية بفضل بحوث عالم اللغة مارسيل جوس صاحب نظرية الأصل الحركي للغة ، تلك النظرية التي لفتت أنظار الأوساط الأدبية المهمة بمحركة الشعر الخالص . ويقول هذا العالم المختص إن الإنسان قد بدأ في تحديد الأشياء والأعمال بطريق التهمة التعبيرية حيث لم يكن يفعل إلا تقليد هذه الأشياء والأعمال . ولا تزال هناك من هذا الماضي البعيد للحركة آثار تتضح بشكل بليغ حين نستعمل الحركية في الخطابة . . . ومعنى هذا أن أجدادنا قد وجدوا أن من اليسير أن توكل اللغة بشكل كامل تقريباً للأعضاء الصوتية . . . ومع ذلك فإن المبدأ لم يتغير الآن . . . فانتقل الأمر من تممة حركية إلى تممة لفظية ،

حيث كان الأمر تقليد ما عليه الأشياء وما تفعله الكائنات ، ولو أن هذا حدث فيما بعد بطريق تغيير الأصوات . وهكذا توجد ولا تزال توجد تلك الرابطة من الشيء إلى الحركة ، ومن الحركة إلى الكلام . . . وعلى أن الكلمة تحتفظ بشيء من الملبوس الذي نبعت منه والذي ترمى هي إلى تصويره .

ليس هذا الفرض بخال من الصحة ، والمعجزة الشعرية دليل على هذا . فمن المؤكد أن الكلمات قد تحولت إلى أشكال جبرية إن صح التعبير ، من خلال العصور . . . وعلى مدى التغيرات التي طرأت على معناها ، ولكنها رغم هذا لم تفقد شيئاً ، لا من رنينها العضوي ، ولا من اتصالها بأصلها الجسدي ، ويقول آلان في هذا : « إن الحساسية التي يتصف بها الشاعر تنحصر بلاشك في أنه لا يزال يسمع صيحة الكلام الأولى ، وفي أنه لا يزال يربط ربطاً خفياً بين النغم والمعنى لكي يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث ، أي للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار ، (٤٠) » .

وبتعبير أدق ، يستخدم الشاعر الكلمات ليعبر ، لا عن معناها فحسب ، بل كذلك عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترينياً ونغماً في العالم الذي تتبع هي منه ، وهي بذلك تمكنه من السيطرة على هذا العالم ، وكما يقول الشاعر سان جون بيرس : « لا الشيء المكتوب . . بل الشيء نفسه وقد أخذته لحظة حيويته وفي مجموعه كاملاً » (٤١) . ويتحدث ج . ب . جوف عن « القدرة الروحانية للكلمة في خلق الشيء » (٤٢) . وبهذا تصبح تجربة الشاعر هي أنه « بدلاً من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التي هي الكلمات بالنسبة له ، يلبسها ويتحسسها ويحسبها لكي يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها .

واتصالات بينها وبين الأرض والسماء والماء وكل الأشياء التي خلقت . . . وإذا لم يتمكن من استخدامها كعلامة لناحية من نواحي العالم، تجده يرى في الكلمة صورة لإحدى هذه النواحي . . . وهكذا تصبح اللفظية التي يختارها لتشابهها مع شجرة الصفصاف أو شجرة الدردار مثلا ليست هي بالضرورة الكلمة التي نستخدمها نحن للإشارة إلى هذه الأشياء ، بدلا من أن تكون الكلمات تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء تجده يعتبرها بمثابة فخ يمسك بالحقيقة الماربة . وبالاختصار تصبح كلها عنده مرآة العالم . (٤٣) . . . وربما نحسن إن قلنا . . . بدلا من المرأة . . . إنها المعادل للعالم . . .

تكنيك الشعر

ماهى الطرق والوسائل الفنية والحرفية التي يستخدمها الشاعر لاستخراج هذه الصفات الكامنة في اللغة ؟ الحق أن كلتي «الوسائل» و«الطرق» الفنية والحرفية ، تحويان غوضاً خاصاً . . . ويقول سورفيل بهذا الصدد : «إن الوسائل الفنية technique للشعر غير واضحة ، ولا يمكن فهمها ، كما أنه لا يمكن تعليمها» (٤٤) . لكن ما من شك في أن هناك قواعد معينة ، ولو أن كوكتو يقول «إن هذه القواعد الغامضة تعادل بالنسبة للقواعد القديمة لترتيب القصيدة وزناً ، ما يشبه عشر مباريات شطرنج تجري في آن واحد وبالنسبة لمباراة واحدة في الدومينو» (٤٥) ، ذلك أن قوانين علم العروض لا تمثل إلا المظهر الخارجي الذي ينتقل من شخص لآخر ، لقن الشعر . أما القوانين الأخرى ، وهى قوانين تتغير بتغير الأفراد ، فهو يتعلمها قبل أن يوجدها بنفسه . ويفرضها على نفسه غريزياً .

ومع هذا فهما يكن سر الوسائل الفنية لقرض الشعر غامضاً يستحيل الوصول إليه ، فإن هدفه غير مشكوك فيه . ما الأمر إذن ؟ الأمر أمر زع الكلمات من وظيفتها العادية السطحية والنخلص من معانيها التقليدية التي

تفهم بحكم العادة ، وتجنب نخاخ الحديث المنطوق ، « والاستناد إلى اللغة الشائعة لتعديها إلى ما بعدها ، و « إيقاع » القارىء . فى الشعر والإبقاء عليه فى مجاله بقوة ، و « بعيداً عن المسالك التى سبق أن رسمتها المعانى العادية » للغة . فإذا كان الشاعر يتحكم فى الكلمات بطريقة تختلف عن تلك التى نستخدمها فى الحياة العادية والاحتياج فذلك لكى « يقف فى وجه الاتجاه النثرى للقارىء » ، (٤٦) . وللوصول إلى هذا الهدف تعتبر كل الوسائل مقبولة .

والمشكلة الوحيدة هى « البقاء فى وضع أكثر ما يكون بعداً عن وضع النثر . . . ما دام المهم هو تجنب ما قد يؤدى إلى النثر ، سواء أكان عن طريق الأسف على اختفائه ، أم عن طريق تتبع الفكرة المنطقية لحسب » (٤٧) .

على أن هناك « وسائل عديدة تؤدى إلى ترتيب الوزن وتحطيم «الرنزنة» ومنع العقل من الانزلاق على خطوط قد يكون لكل منها أهمية فيما بعد ، ما دام الأمر ليس أمر تسيير عجلة إلى الأمام أو إعداد العدة لشيء قبل الوصول إلى الحقيقة ، وما دمنا لا ننتظر شيئاً . وأن الحقيقة فى ذاتها هى العقيدة ، لا حكاية كتبت على هيئة شعر » (٤٨) .

من بين هذه الوسائل الوزن والقياس والقافية وشبه القافية ، وهى أبسطها . . . وإذا كانت هذه الوسائل اصطناعاً غير مذهب ، فهى كذلك غير كافية . . . ولو أن فعاليتها مجربة مؤكدة فالكلام يكتب بصفة من العظمة لا يمكن تعريفها . . . ولكى يتم هذا يجب أن يخضع إلى عددمعين من نغيمات ورنين يتكرر بنفسه على مدى القصيدة . . . وهنا يكون قد صدر لنا إعلان بأننا قد تركنا عالم النثر ، ويبدأ الشعر فى أن يارس علينا جاذبية خاصة إن

لم يكن هناك ما يعوقه . . . وهنا أيضاً يعترف الذين يرفضون هذا النوع من الجهد والضغط . . . بأن هذه الجاذبية قائمة وفي هذا المجال يقول كلوديل مثلاً: « إن موسيقى اللغة شيء دقيق حقاً ، وهي معقدة لدرجة كبيرة لا يمكن معها الاكتفاء بالطريقة البدائية البربرية التي تنحصر في عدد الكلمات أو المقاطع ، ومع ذلك فهو يقر أن يكون بيت الشعر منتظماً ، هدفه خلق حالة من السهولة والسعادة . . . ومن التناسق المارموني في نفس القارئ ، لكنه لا يقول هذا في البساطة التي تنصورها ، بل إنه يقصد إلى أبعد من ذلك ؛ لأنه يشعر هو وحده بحركات بيت الشعر وبالأفكار التي يضمها بحيث ينتقل البيت إلى عالم الخلود . . . ولا يمكن أن يتم هذا عن طريق قرض الشعر بالمصادفة ، أو بتتبع أحداث الحياة اليومية ، بل الذي يحدث أنه — أي الشاعر — ينام ، (٤٩) (أي ينمزل عن العالم حين يقرض الشعر) .

وردنا على هذا أنه إذا كان أنيموس ينام في حين تسهره أنيما ، كان هذا شيئاً طيباً . . . ألا يبين لنا آلان في دقة وصحة تامة أن الشعر يظل موسيقياً كلما ساعد على إيجاد نطق أكثر وزناً وأقل خضوعاً للعواطف الشديدة ، كما نرى حين يصاحب الغناء حديثاً يلقي ، أو كما نرى أيضاً في المقاطع الساكنة من الكلمات ، وهي التي لا تقل تعبيرية عن لحظات السكون في الموسيقى ، (٥٠) .

إن الوسائل الأخرى التي يستخدمها الشاعر وسائل يصعب تحديدها أو حصرها عدداً ، ولو أن الشاعر يستخدمها . . . وبصفته « جلاداً رقيقاً يعذب اللغة ، (٥١) بقصد إخضاع اللفظ للأغنية . . . الأمر الذي يضطره أحياناً إلى البحث عن رنين الألفاظ أو غرابتها أو ندرتها أو يرغمه أحياناً أخرى على وضعها في المكان المناسب لها وسط

النص بحيث تجذب بعضها بعضاً أو تدفع بعضها بعضاً أو يرد بعضها على بعض .
 لتعطى لنفسها ولجاراتها قيمة خاصة — أو يدفعه أحياناً إلى مجرد
 صيغ معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق
 إروائها من المنايع الأولى للغة ، أو أحياناً . . .

النجم في السموات كزهرة من ضوء

تفتح ويشع منها شعاع منعش هائل

« من منا لا يشعر بالدور الذى تلعبه إدراكاتنا فى هذا المثل ، حين
 تتراحم فيما بينها لتبادل مطياتها الخاصة . . . وحين تؤدي بنا من إعجاب
 إلى إعجاب . . . ثم انفجار لفظى من أحلى المستحيلات ؟ » (٥٢) .

إن التقديم والتأخير وسيلتان لغويتان معروفتان . . ولذا يكون من
 الأصوب أن نقف عند هذه الاستخدامات ، أو بالأصح هذه المبالغات
 اللغوية التى نضعها عادة تحت عنوان غامض عام هو « التشبيه والاستعارة » ،
 والمعروف أن قدامى الأدباء من رجال البلاغة قد استخدموها وبالعوا فى
 استخدامها . . . ومع ذلك فهى لا تستحق ما تلقاه اليوم من احتقار . .
 ذلك كما يرى فاليرى — « أن هذه التشبيهات والاستعارات التى أصبحت
 اليوم كما مهملاً فى نظر النقاد المحدثين ، تلعب دور الأهمية الأولى ،
 لا فى الشعر الصريح المنتظم لحسب ، بل أيضاً فى ذلك الشعر المستمر
 فى الحياة ، الذى يسيطر على التطور الحادث فى اللغة الكلامية » (٥٣) .

وهذا بعضها : شبه القافية أو تكرار نفس الحروف ونفس المقاطع
 بقصد إنتاج أثر سماعى يكون فى بعض الأحيان بمثابة هارمونى تقليدى
 تتكرر فيه الألفاظ ليقرب البيت الشاعرى من نفحات الموسيقى :

هروب ، هناك هروب ، أحسن ان الطيور سكارى (هـ)

وتدخل في نطاق التشبيه الاستعارة — إلى جانب المارموني التقليدي وسائل أخرى، منها وضع أسماء أو صفات في الجملة بحيث يتطلب المعنى العام نقل معناها لألفاظ أخرى ، كأن تقول :

طلعت شمس سوداء في ظلال الليل

وكذا التضاد الذي يلحق بالألفاظ عكس معناها كقولك :

إنها تسرع في بطة

... أو ربط المجرد بالملبوس كأن تقول : لقد اكتسى بصلاح وظهر وقفاش أبيض .

.. أو أخيراً ، تلك الاستعارة التي تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداها عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ... بل وربما هي التي تتضمن الأداة المثل في المعرفة الشعرية .

لأننا الآن في حاجة لنسكّلة هذا الجرد ... وعلى كل فهو يذهب بنا بعيداً جداً في مجاهل الفنية الشعرية ، لأن اللفز الشعري سيظل مغلقاً ، ولأن من المستحيل فك أجزاء القصيدة كما تفك أجزاء ساعة الحائط ، ولطالما أحصينا خطوات الإلهة الأسطورة .. دون أن نحصل منها على سر جمالها الخاطف ، (هـ) فالتشبيه والاستعارة لا يلعبان دورهما مباشرة وآلبا ... وهما كما يقول بريمون « طلسميان » ، بمعنى أن الشاعر يضع

(*) انظر بيت الشعر الفرنسية ص ٢١٩ حيث ترى التكرار بالحروف والمقاطع الفرنسية أوضح من الترجمة العربية .

الجهاز الشعري في مكانه ، ولكن التيار لا يسرى ، وكما يقول بيت شعر كتبه برالوا :

ينخون الفضيلة على ورق آثم ٠٠٠٠ (٥٠)

أما شبه القافية ، فهما يساعد على إعطاء نغم غنائى ، فإنه ليس وحده على الإطلاق محوريا . كما أن تكرار حرف مثل - ب - اوى - لا يسهل على الشاعر أو المستمع الانتقال من لهجة الحديث إلى روح الأغنية ، (٥٥) .

كما أنه لا ينبغي أن نخلط بين السحر اللفظي والمجازفة اللفظية ، أى بين بيت جميل شاعريا وبيت يثير الدهشة أو يسر العقل بمعناه الغريب ، كما هو الحال في بعض أبيات كورنى وأشعار البارنس :

ولما صعد إلى القمة أخذ يصبو إلى النزول

ورغم إعجاب راسين بهذا البيت ، نجد أن جماله يرجع إلى « روح إثارة الدهشة لا إلى شاعريته » (٥٦) . وبيت الشعر الذى كتبه راسين ويكرر فيه حرف (S) بشكل مستمر (٥٥) .

Quels sont donc ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

في هذا البيت نجد أن التكرار مبالغ فيه لدرجة لا نستطيع معها الإعجاب به . هل يمكن أن نقول إن في مثل هذا البيت موسيقية ما ؟ يجوز . . . لكن هناك من الموسيقى أنواعاً منها ما يستحق الإعجاب، ومنها

(*) تترجم كلمة Trahissant : « يخون » ويجوز ترجمتها أيضاً بكلمة « يُم » . أما كلمة Vertu « فاقصد منها « فضيلة » أى حسن التصرف في الشعر .
(**) بطبيعة الحال لا يمكن ترجمة شعر وفيه نفس الحرف (S) أو (س) ولذا نضم البيت بالفرنسية كما هو .

مالا نحب... ولعل من الخطأ أن نخلط - كما يقول بريون - بين
رفين تعبيري ، وتلك الموسيقية غير التعبيرية التي نسميها الشعر ، (٥٧) .

وأخيراً فإن بيت شعر واحد ، حتى إذا كان من النوع السكندري
(١٢ مقطعاً) - مهما يكن جميلاً لا يشكل في ذاته طلسمًا . ففي أغلب
الآحيان ، كلما كان بيت الشعر جميلاً ، رناناً مشعاً . وبالاختصار ، كلما
شغل نشاطاتنا السطحية قلت نسبة احتمال دخوله في المنطقة الشاعرية
للروح . . . فالإعجاب شيء والترنيم شيء . . . كما أن العظمة شيء والسحر
شيء آخر ، لأن العظمة تسطع وتبهل ليكون لها تأثيرها الكامل من
حيث لفت النظر فحسب . . . ولا بد من وقت أطول ومكان أوسع لكي
تنتشر الموجات الغامضة المهادنة ، الساكنة للترنم الشاعري . . . إذ ليست
المعجزة إطلاقاً هي بيت الشعر نفسه ، بل هي شبكة من أبيات تسمح للتيار
الشاعري أن يسرى . فالسحر النابع من البيت الآتي :

يا سيدة البحار التي عليها تحمل

... هذا السحر لا يمكن فصله عن سحر الأبيات السابقة له ، بحيث يصبح

الكل وحدة سحرية حقيقية :

بوارجى في انتظارك ، على أهبة استقبالك

تستطيعين الصعود إليها من أسفل المذبح

يا سيدة البحار التي عليها تحمل . . (٥٨)

إن الشاعر هنا يعمل عن طريق قوة رقيقة على أن يحمل اللغة شيئاً
آخر أوسع مما تعبر عنه عادة ، فهو يعد للقارئ في كل لحظة مفاجأة
إلهية ، وفي كل خطوة يحدد الجاذبية التي تجذبه . فهل تنتج هذه المفاجآت

عن نوع من السهو أو الخطأ المقصود ، وهل نستطيع أن نؤكد كما يقول السيد برادين من أن «الفنية الشعرية هي فنية السهو» ؟ (٥٩)

لاشك أننا مضطرون إلى الاستشهاد هنا بفرلين ، فهو يقول لنا :

يجب أيضا ألا تعمل على

اختيار ألفاظك دون بعض الخطأ

ولكن بالإضافة إلى أن هذه الناحية من فن فرلين تتعلق بفنه هو بالذات ، نعتقد أن كلمة «خطأ» أو «سهو» غير دقيقة . أو لاشك أن الشاعر يقصد إلى الخروج بالقارىء من نطاق الوسائل المعروفة لكثافة النثر . . لكنه لا يقوده إلى المجال الذى يدفعه فيه إلى السهو والخطأ ، حيث إنه على — عكس ذلك — يكشف له عن القيمة الأصلية للألفاظ ومرادفها الترنيمى فى الدنيا . أما الشاعر نفسه فهو يسهو أو يخطئ أقل من قارئه ، ما دامت الوسائل التى يستخدمها هى التى يحتاج إليها ويستخدمها نتيجة لاحتياجه إلى هذا فى دقة تامة ليركب ما يؤدى إلى الجاذبية وينتج عنه شيء من الذهول .

هذا ويستند برادين فى رأيه هذا إلى مثلين . فلننظر إلى أحدهما حيث يقول : كنت لا أزال طفلا صغيراً عندما سمعت أحدهم يترنم بشيد هذا أول بيت فيه :

أولئك الذين ماتوا من أجل الوطن فى ورع

.. وكان أن لفت نظرى بقوة هذا التعبير « فى ورع » .. وسألت نفسى : هل سبق لأحد أن تحدث بهذه الكلمات ، وفى مثل هذا المجال ؟ وشعرت بالف فكرة ترابط بعضها ببعض فى نفسى .. وهذا التعبير العجيب هو

الذى أوضح لى أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى فى كليهما ... وكانت مقطوعة الشعر فى مجموعها .. ولا تزال اليوم تأنى أمامى ممثلة فى هذا التعبير وحده ... ذلك التعبير الذى يمزق لغتى ليجد الطريقة للاندماج فى نفسى بشكل أشد ... لا شك فى أن الشاعر لم يفتق كلمته دون بعض السهو ... لكن يجوز أن يقول أحد الجملاء إنه لم يكن يعرف اللغة الفرنسية .

سهو ... هل هذا مؤكد ... ؟ أنا شخصيا لا أجد لهذا السهو أى أثر ... وفكتور هوجو لا يسهو ... هذا أمر هو الواضح بعينه ... لا يخطئ. حين يعطى لكلمة « تقى » أو « ورع » معناها الموجود فى أصلها اللغوى ، وهو فى اللغة الفرنسية إخلاص الابن لوالديه (pieux) ... وهو الذى كان يعرف اللغة اللاتينية ، ويجيد إجادة تامة لغته الفرنسية أيضا ... فهو لا يدفع قارئه الشاب نحو الخطأ ولا يخونه أو يغشه بأن يكشف له « أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى » ، بل إنه يعلمه أن الإخلاص واجب نحو الوطن ، كما أنه واجب نحو الله والوالدين ... فإذا كان استخدام تعبير « فى ورع » أو « فى تقى » شيئا غير عادى لأنه ينطوى على تعبير جديد فى ذاته ، وإذا كان هذا التعبير يدهش الأولاد الصغار ، ويلفت انتباههم — « حتى اليوم » كما يقول برادين — لغته الشعرية فهذا شىء يتعلق بالأولاد الصغار أنفسهم لا بالشاعر .. لكن ما من شىء يدعو هنا إلى « تمزيق » لغة برادين .. وعلى أية حال ، فامتزقت اللغة الفرنسية .

الجرس والمعنى

ربما كان من المستحسن التمييز بين معنيين في القصيدة ، كما سبق أن ميزنا بين موضوعي اللوحة : المعنى الأول هو ذلك الذى يستطيع النثر أيضا أن ينقله إلى القارىء ، والذى يمكن التعبير عنه بدرجة معينة وبوسائل عدة ، أى بكلمات وتركيبات تتعادل كلها فيما بينها . أما المعنى الثانى فهو تلك الوظيفة التى يمكن وصفها ، والتى تنجم عن أغنية الشاعر ، أى تلك التى تعتبر هى والتغنى شيئا واحداً فإذا كان من المباح إذن فى النثر أن نفصل بين المعنى والشكل اللغوى ، أى بين النغم والمعنى ، فالأمر هنا فى الشعر غير ذلك . لأن المعنى فى الشعر هو الشكل بذاته والنغم شىء يشترك اشتراكا جوهريا مع المعنى .

يقول فاليرى : « إننا إذا استوعبنا فى نفوسنا جميع البحوث التى يفترضها اختيار صيغة ما ، فإن من المستحيل وضع هذه الصيغة فى موضع الضد من المعنى ، (٦٠) . ذلك أن المهم هنا هو عمل الشاعر . . . أى طبيعة الشعر ، ولقد سبق أن قلنا إن هدفه إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها ، فإن أنت غيرت من هذه الكلمات أو من ترتيبها ، اختفى وجود القصيدة الشعرية حالا وهكذا تكون الضرورة الشعرية شيئا لا يفصل عن الصيغة الملبوسة . ويكون الاختصار أو تحول القصيدة الشعرية إلى نثر معناه إنكار جوهر الفن ، ويكون التمييز فى بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية ، أو بين الموضوع والقصيدة نفسها ، أو بين النغم والمعنى ، يكون هذا التمييز دليلا قاطعا على الجهل أو على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر ، (٦١) .

ولقد رأينا أن اللغة العادية تتصف بأنها تلتغى نفسها بنفسها وتصبح

غير قائمة لصالح المعنى الذى تحمله ، وأن « جوهر النثر هو أنه — أى النثر نفسه — يزول لأنه شيء يفهم » ، بمعنى أنه يذوب ذوباناً كلياً لتحل محله الصورة أو الدفعة التى تضمه ، وبتعبير آخر نقول إنه بمجرد معرفة المعنى فى النثر ، يصبح الشكل ثانوياً ، حكمه حكم ملابس أو لفافة لم تعد لها فائدة ما . « ولكن الشعر يتطلب عالماً مختلفاً عن عالم النثر هذا ، يوحى به بفضل الصلات المتبادلة الموجودة فيه ، وهو يقابل عالم النغمات الذى تتولد فيه الفكرة الموسيقية وتحرك ، وفى هذا العالم الشعرى ، يطغى الرنين على السببية المنطقية ، ويصبح الشكل كما لو كان « مطلوباً من جديد ، بدلاً من أن يخفى كما هو الشأن فى النثر . وينتج عن ذلك أنه — بينما يفنى المعنى الشكل إلى لا رجعة فى النثر — يظل الشكل قائماً فى الشعر ، بل ويعود دائماً لأنه يتكرر من ذاته وكما هو تماماً ، ويصبح الضرورة التعبيرية للحالة أو للفكرة التى يقدمها القارئ . ويعتبر الشكل هكذا مصدر القوة الشعرية . إن بيت الشعر الجميل يبعث إلى ما لا نهاية من رماده ، ويفقد من جديد — كأثر أثره — سبباً هارمونيكياً لذاته » (٦٢) .

ولقد أكد فيكتور هوجو فى دقة تمييز أقل من ذلك « أن من الخطأ أن نعتقد أن لنفس الفكرة أشكالاً عدة ، وإن يكون لفكرة ما إلا شكل واحد تختص به وتنبع دائماً ككتلة واحدة من عقل الرجل العبقري . وهكذا لا يمكن أن يكون هناك لدى كبار الشعراء شيء أكثر من التماسك وأكثر قدرة على الانفصال من الفكرة والتعبير عن الفكرة معاً . احذف الشكل من أشعار هوميروس تجد أمامك « بيتويه » . اقتل الشكل تجد نفسك قد قتلت الفكرة » (٦٣) وتلك الملاحظة — وهى من أصح الملاحظات التى نعرفها — هى التى سوف يفيد منها بعد ذلك أنصار نظرية الفن للفن . ولعل « خطأ ارتكبه أعداء نظرية الفن للفن هو اعتقادهم أن من الجائز أن ينفصل الشكل عن الفكرة — أننا لم نستطع يوماً أن نفهم — هكذا يقول جوتيه

إمكان الفصل بين الشكل والفكرة ، (٦٤) . ويرد فلووير على إحدى السيدات بقوله : « إنك تقولين إننى أعير أهمية مبالغاً فيها للشكل ... آه .. إنها كالجسد والروح .. الشكل والفكرة بالنسبة لى إيهما كل لا يتجزأ ولا أدرى ما قيمة إحداهما دون الأخرى ... فكلمة كانت الفكرة جميلة ، كانت الجملة رنانة ... ثنى من صحة هذا .. إن دقة الفكرة (وهى هى بعينها) هى التى تصنع دقة الكلمة ، (٦٥) .

إن الفكرة والشكل - أو النغم والمعنى - لا يمكن أن ينفصلا كما يقول فيكتور هوجو حالاً ... ولا يحدث هذا فى القصيدة المكتملة فحسب ، بل إن تضامهما المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة أو منذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها . ولقد ديفت لنا سيكولوجية الإبداع الفنى هذا بوضوح ، ولذا لن نتردد فى أن نصور بالتالى أن الشاعر يبدأ من فكرة واضحة متميزة ثم يلبسها أقوالاً جميلة . فليس إذاً هناك فترة « للفكرة » وفترة أخرى « للشكل » وفى عالم الشعر يجرى بينهما ربط يستحيل تحديده ... فى كل لحظة ... بين الملموس وغير الملموس . وينتج عن ذلك أن يكون التكوين مستمراً بطريقة ما ، وبحيث لا ينحصر فى فترة أخرى غير فترة التنفيذ ، (٦٦) .

وأكثر من ذلك ، يلوح - على الأقل بالنسبة للفاصل - ان الشكل يسبق المعنى ، كما يسبق النغم الفكرة . لكن « هذا لا يعنى ألا يكون لدى الشاعر مشروع قصيدة ... مثال ذلك أنه يريد أن يقص علينا مأساة حب ، أو غضب آشيل ، أو الضجر الذى يشعر به نرسيس أمام صورته ... هنا تظل القصيدة دائماً مطابقة للمشروع فى مجموعه . لكن هذا لا يؤدى أبداً إلى أن تكون القصيدة جميلة ، بل الذى يأتى بحال القصيدة هو - على عكس ذلك - الشئ غير

المتوقع الذى يتولد من الأغنية نفسها ، ومن الوزن والقافية ... والصورة تتولد من صوت الطبيعة ، وهى التى تضىء الفكرة بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطقي ... إن هذه المعجزة لا تتوقف فى القصائد الحقيقية ، (٦٧) .

هذا هو الذى يحدث ... ويحدث بحيث يكتشف الشاعر الفكرة وهو يبحث عن الكلمات تبعاً للوزن والنغم والقافية ... ولقد كتب كل من فولتير وشاتوبريان قصائد شاعرية ، ولكنها كانت غريبة فى دنيا الشعر ... لماذا ؟ لأنهما كتباً نظماً ما كانا قد فكرنا فيه أصلاً بالنثر ... هذا أمر دقيق ... إن ما فكرنا فيه قد ثبت فى ذاكرتهما وأصبح تعاليم ، لكنه ليس من الشعر فى شيء ، ذلك ، أن ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقاً للوزن وقافية هو أنه بدلاً من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب — على عكس ذلك — من التعبير إلى الفكرة ، وبدلاً من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توصيح أفكاره وتحويلها من المجرد الذى ولدت فيه إلى الملموس ، يحده لا يفتأ أن يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ، وهو يرسم مقدماً بآياته الشاعرية ورديتها كلمات لم يكن يعرفها بعد ، كلمات ينظرها . قد ترفض الحضور أولاً ثم تتقدم للتوفيق بين النغم والمعنى بصورة ترقى إلى مستوى المعجزة ، ولا بد أن نفهم هنا أن الطبيعة هى التى تسيّر أولاً ... وأن تناسق أبيات الشعر موجود قبل معناها ، (٦٨) .

هذه الظاهرة من بين الظواهر التى شهد بصحتها أكثر من غيرها . ويصرح ريفردي بقوله : « إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات وينادى بها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيداً عن

روح التفتي والموسيقى. على أن كل هذا يحدث في حالة كون الذي يكتب الشعر بعيدا عن أن يكون شاعرا ، (٦٩) . ويذكر النقاد هنا دائما كلمة أسرها فلوير لجوتيه يقول له فيها : « لم يد أمأى إلا عشر صفحات أكتبها ، لكن ما زالت أمأى جمل متعثرة . . » ورغم سخرية الأخوين جونكور حول هذه النقطة ، نلاحظ « أن فلوير يعرف مقدماً موسيقية نهاية الجمل التي يكتبها بعد » (٧٠) ، ويمكننا أن نصدق مؤلف سالامبو (فلوير) فيما يقول من أن النغم والدفع الشعري والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدي لها ، كما يؤدي منحدر الوادي إلى مجرى النهر . . . وهكذا تجدها هي التي تدعو للغناء مقدما إلى رأس الأدب ويكون موضوع هذا الغناء ظواهر مجهولة لم يكن يعرفها من قبل » (٧١) .

هذا صحيح وأكثر من صحيح لدى الشاعر الحق . ولقد قدم لنا فاليري في هذا مثلاً معروفاً تدور قصته حول أصل ديوان « الجبانة البحرية » ، وهو يقول إن هذه القصيدة « لم تكن أول الأمر إلا صورة موسيقية فارغة ، أو «لبنة بمقاطع لا معنى لها أنتنى ولازمتنى بعض الوقت . ولاحظت أن هذه الصورة كانت ذات عشرة مقاطع ، وفكرت بعض الوقت حول النموذج المستخدم كثيراً في الشعر الحديث . . . فافترحت على جزءاً من قصيدة ذات عشرة أبيات ، وفكرة عن تشكيل مبنى على عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة » . هذه الشروط العامة هي التي تساعد على ظهور « حركات » معينة وتسمع ببعض التغيرات في النغم وتنادى على أسلوب معين . . . هكذا أدرك فاليري عقلياً ديوان « الجبانة البحرية » (٧٢) .

ويمكنك أن تجد مثل هذه الأقوال لدى الأدباء على مختلف طباعهم

وأوجه انسياقهم . . . إذ يكتب كلوديل فيقول : « لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظي وقراءة موزونة ، وبكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى « المحدثين » ، الشعبيين في الشرق . . . إنك تراه وقد أخذ يحك يديه إحداها بالأخرى ويتنزه طولاً وعرضاً ، ويدق الأوزان ، ويتمم بشيء بين أسنانه . . . وشبنا فشبنا ترى سبل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيل بين قطبي الخيال والرغبة ، (٧٢ - ب) .

ومن العجيب أن تجد وصفاً مطابقاً لهذا الذي يقول به كلوديل — لدرجة تتكرر فيها نفس الألفاظ تحت علم الشاعر السوفيتي مايا كوفسكي، الذي يفخر بأنه يعمل « بالطلب » ، أي بناء على موضوع مفروض عليه ، فيقول : « إنى أسير وذراعى مرفوعتان وأنا أتمم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحياناً أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتة ، وأحياناً أخرى أشرع في الزجحة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً . على أن هذا الوزن أساس كل عمل شاعري ، وهو الذي يعبر من أوله لآخره كالشعاع . . . وشبنا فشبنا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لندخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما إن يكون الشيء المهم معداً حتى يشعر الشاعر بأن الوزن قد تحطم . . . لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها ، وينتهي العمل ليصعك في حالة من الهذيان المؤلم كما لو كنت تقيس ألف مرة على أسنانك قنطرة لا تريد أن تتخذ مكانها تماماً ، وأخيراً بعد مائة مقاس تضغط على القنطرة ، وينتهي كل شيء » (٧٣) .

هل نذهب إلى حد إقرار أولوية النغم والصيغة لدرجة تصبح معها القصيدة ذات معنى معين يكون على هوى القارىء؟ هذا رأى قاليرى ، وهو يقول فى هذا : « إنه لا يوجد للنص معنى حقيقى ، ويقول فى مجال آخر : « إن لأبيات شعرى المعنى الذى يفسره بها أى فرد . أما المعنى الذى أعطيه أنا لها فهو لا يتفق إلا ورأى أنا . . . ومن الخطأ أن نعتقد أن للقصيدة معنى حقيقيا يتفق ضروريا وفكرة المؤلف ، إذ أن هذا يتعارض وطبيعة الشعر ، بل إن هذا هو ما يقتله . والواقع إذن أنه بينما المعنى الوحيد أمر ضرورى فى النثر ، تكون الصيغة الوحيدة هى الحقيقة التى تنظم بنفسها وتعيش فى الشعر . . . إنها النغم والوزن . . . إنها تلك المقاربات الجمادية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد . ويفتح عن هذا أن يتمتع القارىء بحرية كبيرة جداً من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التى نجدوها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعا » (٧٤) .

ولا شك أننا لانجد فى القصيدة — إلى حد كبير — إلا ما يأتى فيها . ولا شك أيضا أن الفنان الذى ألفها أراد أن يكون صانها أكثر من أن يكون قائلا لها . ومن الصحيح أيضا أنه كلما اقترب المؤلف من الشعر الخالص ، ازدادت لدى القارىء نسبة تباين التفسير فى هامش كبير . لكن لما إذا كان هذا الهامش « أقل اتساعا ، منه فى الموسيقى إذالم يكن محددا بمعنى موضوعى مهما يكن هذا المعنى غامضا ؟ وهل يستطيع الشاعر أن يستخدم الكلمات دون أن يقول شيئا ، ودون أن يعبر عن نفسه قليلا أو كثيرا ؟ إن قاليرى يعترف بهذا بطريق غير مباشر حين يمتدح أحد شراح قصيدة « الجبانة البحرية » ، لأنه — أى الشارح — « أشار إلى تكرار الألفاظ التى تكشف عن الاتجاهات وعن المميزات العقلية المعينة » (٧٥) أليست الاتجاهات المذكورة فى القصيدة أساسا هى « المعنى الحقيقى للنص » ؟ هذا ، وسوف نبحث رأى جيد بنفس التحفظ الذى اتخذناه إزاء قاليرى

الذى يقول إن سيطرة الصيغة والنغم في فنون اللغة كبيرة لدرجة أنها هي التي تحدد المعنى وعمق الفكرة : « لاشك أن من التناقض أن نقول إنه كان في الإمكان أن يغير راسين طبيعة أخلاق شخصية فيدر إذا كان جمال بيت الشعر قد تطلب هذا . لكن الذى نستطيع قوله دون مبالغة هو أن نظم بيت الشعر نفسه قد أوحى ، بل وأمل على راسين بعضا من الملاحظات وأكثرها أصالة وجرأة » (٧٦) . وفي مجال آخر يتحدث جيد عن راسين أيضا فيقول : « ربما كانت هناك بعض ضروريات جمالية أرغمت على وضع أشد ملاحظاته السيكلوجية جرأة وأكثرها حقيقة » (٧٧) . أما في رأيه هو — أى جيد — فإن « العدد هو الذى يسيطر على جملة ، بل ويكاد يلبسها عليه . . . إن كل هذا يهمنى قدر ما تهمنى الفكرة نفسها » (٧٨) كم كان جيد على حق . إن « كل هذا » الذى يقوله يكاد ينفصل عن أشد الأفكار وضوحا ، لكن هذا لا ينطبق على هذه الفكرة التى يجملها ، أو لا يعرفها الكاتب نفسه جيدا ، لأنه يدخل فينا كل ما يريد عن طريق سحر غنائى . . . ولذا فهو يجد أن المعنى حقيقى في الوقت الذى يبحث فيه عن الصيغة فحسب . فإذا كان الأدب خاضعا لما تتطلبه الأعداد فإنه يسير في منحدر نفسه هو . أليست شخصيات جيروم وآليسا وميشيل وأدوارد ولا فكاديو قد صورت كما فهمها جيد نفسه دون غيره ؟ ألسنا نلاحظ أن أعماله تنصف أولا بهذه « الانجاهات والتكرار المتميز للعقلى الخاصة به هو وبكل ما في أعماله هذه من وضوح نحتاج إليه ، وبوجه خاص في الأسلوب » ؟

جمال غير نقى

هل يجوز إذاً أن تكون القصيدة خالية تماما من المعنى ؟ من العسير أن تصور هذا ، لكن ما من شك في صحة ما قاله مالارميه يوما لديجا من أن « الأفكار ليست هي التى تصنع الشعر ، بل إن الذى يصنعها هو الكلمات » (٧٩) ، وإذا لم يكن من طبيعة الكلمات أن تنفى فإنه لن يكون هناك

شعر . فالكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطيها ، وكما قال كلوديل : « إن اللغة تجمع لكلمات يضمها تركيب الجملة من أجل التعبير عن المعنى » (٨٠) ومادام الشاعر يستخدم لغة البشر فإنه مرغم على احترامها ، حتى ولو كان يريد أن يتعداها ، ولا بد لشعره من أن يعنى شيئا ، مهما يكن هذا الشيء غامضا أو ضئيلا ... لكنه إن لم يتمكن من القضاء قدر استطاعته على هذا الغموض فإنه لن يستطيع التأثير في النفس العميقة ، ولن يتمكن من أن يرضى القلب والعقل . ولا شك أن في هذا عناصر « غير تقنية » ، لكنها رغم ذلك تساعد على إيجاد الأثر الشامل الذي تتولد منه الاهتزازات الجمالية .

فلنوافق إذا منذ الآن على أن الشعر كما نراه في أعمال الشعراء لن يكون نقيا نقاء مطلقاً . وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص من مقطوعة شعرية أو نثرية جميلة ما هو شعري وما هو غير شعري ، فإننا فعلنا هذا من قبيل التجريد وبواسطة التحليل الذهني الذي لن يستطيع عزل موضوع بحثه إن صح هذا التعبير . ولن يعارض أشد أنصار النقاء الشعري تشددا هذه الطريقة : إذ أن فاليري يوافق على « أن موضوع القصيدة غريب عنها قدر غرابة الشخص عن اسمه ... وعلى أن بناء قصيدة شعرية بناء شعريا خالصا أمر مستحيل » (٨١) .

إن الشاعر يرمى إلى هذا الحد الأقصى من النقاء ، ويقرب منه كثيراً أو قليلا ، ويمسه لحظة قصيرة ، ولكنه لن يستطيع البقاء فيه ... « فما من شيء نقي خالص يمكن أن يتعايش مع ظروف الحياة ... إن القضاء المطلق ، وأدنى درجة للحرارة ، شيئا لا يمكن الوصول إليهما : . وكذلك نقول إن النقاء المطلق للفن يطالب أولئك الذين يريدون ممارسته بمجهود مضنية طويلة تمتص كل المتعة الطبيعية التي يفترض أن يشعروا بها كشعراء ولا يترك لهم في نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون أن من المستحيل أن

يكونوا راضين ، (٨٢) . ومؤلف ، الإلهة بارك الشابة ، (فاليري) ، يعرف عن هذه الحقيقة الشيء الكثير ، وهو الذي كان يحلم طول حياته بكتابة القصائد على أساس الشروط الخاصة للصفة وحدها ، (٨٣) . إلا أن هذا لم يكن — من حسن الحظ — بالنسبة له ولنا إلا حلاً .

ويوافقنا برعمون على هذا الرأي : « إننا لم نعد نقول إن في القصيدة تصويراً حياً أو أفكاراً أو عواطف نبيلة ، وإن فيها هذا وذاك ، وبوجه خاص ما لا يوصف وما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا وذاك » (٨٤) ... فبدلاً من أن يستبعد الشعر الحديث العادي ، تجده يحتاج إليه باعتباره سنداً لاغنى عنه ، إذ لا بد دائماً للحديث أن يتضمن روح الأغنية ، لأنه بدون ذلك لا تكون لدينا قصيدة شعرية . ولا بد أيضاً أن تفرض الأغنية لونها على الحديث ، وإلا بقينا في إطار النثر ، (٨٥) وهكذا « تملأ الكلمات كلها وظيفتها العادية من أول بيت إلى آخر بيت ، فتعبر وتوحى وترجم مختلف عناصر الحديث ، (٨٦) . غير أنه من الضروري — لكي يكون هناك شعر — أن تلحق، كلمات النثر بالأغنية . وإن القيمة الكبرى لراسين ترجع إلى أنه تمسك بهذا دائماً دون تراجع . « إنك في نفس الآن شاعر ومسرّح ليدك النقاء وغير النقاء ، عنصران يتنافسان في طاعتك ... تصيح لك قواعد المسرحية قائلة : إلى الأمام إلى الأمام . . أسرع أسرع إلى نهاية المأساة . . بدلاً من أن يدعوك الشعر وحده إلى التحليق دون أن تتحرك . . مارث وماري . . العمل والتأمل . . الحديث والتغنى . . برنامج مستحيل إن لم يكن مستحيلاً سخيفاً . . ولقد عرف راسين رغم ذلك أن يحققه وهو يلعب مسرحياته » (٨٧) .

بل هناك أكثر من ذلك . إن جمال بيت الشعر أو الجملة ينحصر قبل كل شيء في هذه الموسيقى الخاصة التي حاولنا تعريفها . . لكن هذه الموسيقى

ترتبط ارتباطاً متيناً بمعناها ، وإذا لم يكن هناك معنى على الإطلاق فلن تكون هناك موسيقى . هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن نقف موقف المعارضة منه لدى بريغون ، الشيء الذى أخطأت فيه نظريته المعادية للعقلية ، العذلية فى الشعر . « يلوح لنا فى غالب الأحيان أن قصيدة ما قد تظل موسيقية إن نحن نجحنا فى أن نصرف النظر كلية عن المعنى ، ودليلنا على هذا أننا نجد أحياناً فى بعض أبيات الشعر ذات المغزى العميق لذة موسيقية حية جداً . فالواقع أن المعنى هو الذى يساند الرنين دون أن نلاحظ ذلك ، لأنه عادى لا يمكن أن نلاحظه لذاته وفى ذاته ، ولأن الرنين نفسه يمتص المعنى فى الأماكن التى نقف فيها عند قراءة الشعر . . فلنقم بتجربة أكثر إخلاصاً ولنحاول القيام بنفس التجربة بلغة لا نفهمها ولنستمع لقراءة مجموعة من أبيات الشعر ذات الموسيقى الخاصة بالنسبة لآذان أهل هذه اللغة ، نجد أن احساسنا بالعروض قد تأثر ، ولو أننا لن نرى فى هذا إلا نوعاً من المارومونية البدائية ... وبعد قليل من الوقت نجد أننا قد بدأنا نشعر بالملل ، (٨٨) . فلاشك أن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها ، ومستقلة عن معناها ، إلا أن الكلمات المعزولة وحدها أو التى لا ترتبط بعضها ببعض كما لو كانت مستخرجة من حقبة ، (٨٩) لا يمكن أن تصنع قصيدة ، وإذا أدججت فى بيت الشعر أو فى الجملة أو فى القصيدة فإنها لا تبرر هذه القيمة إلا بفضل العلاقات بينها داخل الجملة ، وبفضل معناها الذى يكون قد ظهر ولو مبدئياً . . . ذلك المعنى الذى لا يمكن للغة دونه إلا أن تكون ضوئاً محتطلة .

هنا نعود لشرح الحقيقة التى سبق أن تحدثنا عنها ، ونقصد صور المجاز والتشبيه بالأسلوب ، كتكرار نفس النغم بالحرف الساكن أو المتحرك ، فأحياناً لا تصيب هذه الصور هدفها ، وبدلاً من أن تبعث اللذة الشعرية ، تشعروننا بنخرق الشاعر . ذلك أن « موسيقى الشعر التى تستند إلى ارتفاع

الصوت وانخفاضه لا يمكن إدراكها كما هي إلا إذا كانت الفكرة قابلة لقبولها ، ونقصد بالفكرة طبعا كل ما هو واضح ومستتر . . لا يمكن إدراكها إلا إذا كانت الارتفاعات والانخفاضات هذه عاملا مساعدا على الرمز إلى هذه الموسيقى .

انظر إلى البيت التالي هوجو :

كانت هبات ريح الليل تسبح فوق جبالها

وكان فيكتور هوجو قد كتب :

كانت هبة ريح مبعثرة فوق جبالها

ولكنه غير الصيغة لتصبح كما هي في البيت الأول ، لأنه - ولا شك - أراد أن يتجنب أربع مقاطع مغلقة تنطق من بين الأسنان (انظر البيت بالفرنسية ص ٢٣٠ في الأصل) ولكنه بحث عن طريقة أخرى تتكرر فيها الحروف المعبرة فصقا ، يمكن من أن يجد الكلمات التي تحوى هذه الحروف بحيث تنفق تماما والفكرة ، بل والقصيدة . وإذا كان قد أراد أن يتجنب المقاطع التي تنطق من بين الأسنان ، فذلك لأن وجودها لم يكن ضروريا للمعنى ولم تكن له قيمة تعبيرية ما ، (٩٠) .

ولقد سبق أبولنير أكثر المحدثين جرأة في محاولاتهم ، حيث فكر في طريقة الإفادة نظامياً من الأصوات كما يفاد نظامياً من الأقوال . وأراد « تسير الشعر آلياً كما يسير العالم آلياً » (٩١) . ولو أنه يعترف بأن ليس لهذا الفن الجديد علاقة بالشعر ، لأن الشعر يحتاج ولو إلى حد أدنى من المعنى المنطقي . وهو يقول في هذا المجال : « إنى لا أفهم تماماً أن تتكون القصيدة من نغمات تقلد صوتاً لا يمكن ربطه بأى معنى شاعرى أو تراجيدى أو عاطفى ، وإذا كان هناك من الشعراء من ينصرفون إلى هذا ، فلا يفهمي

أن نعتبر عملهم هذا أكثر من تدريب ، أو نوع من رسم تقريبي
لنغمات مكتوبة ينوون وضعها في أعمالهم ... وما للكلمات مثل « برى كى كى
كوا كس » التى تقلد صوت الضفادع كما وضعها أرسطوفان شيء له قيمة إن
هو انفصل عن الكلام الموضوع فيه ، حيث يتخذ معناه الهزلى أو الساخر.
وكذا نغمة « إى إى إى إى » الممدودة التى يكررها فرانسيس جام فى سطر
كامل ليعبر عن صوت عصفور ... إنها نغمة تعبيرية لا قيمة لها وحدها
ولكنها تتخذ معنى الهوى الخيالى الذى يريد الشاعر أن يحدده ، (٩٢) .

وهكذا يختلف الشعر عن فن التصوير ، لأن الألوان والأشكال أقل
خضوعاً لضرورة تقليد ما فى الطبيعة ، من خضوع الموسيقى اللفظية
لضرورات اللغة ... ولأن المصور يستطيع التخلص من تصوير الشيء
أسهل من تلخيص الشاعر من المعنى . وانعدام المعنى فى الشعر انعداماً كلياً
لن يكون إلا كحدث عارض شاذ ... إلى لا أنسى أن فناني اللغة طالما
عملوا على تشويه الكلمات أو على اختراع تعبيرات اختراعاً كاملاً . ولقد
أبدع رابليه فى ذلك أيما إبداع حيث أطلق على « الصحون » المقدمة فى حفل
عشاء « السيدات — المضيفات » أسماء لم يسمع عنها من قبل . وفعل كل
من جيمس جويس ولويس كارول ، وفى عصر قريب منا .ل. فارغ نفس
الشيء ... كما فعل هنرى ميشو حين أخذ يصف معركة بين رجلين واختار
لهذه المعركة ألفاظاً مكتته من اتباع تنفيذية شاعرية جديدة ، ولو أنه من
الجزأ الاعتقاد أن ميشو يبالغ فى استعمال هذه الطريقة ... غير أنه ،
بالإضافة إلى ذلك ، توحى التعابير لنا أحياناً بالفاظ تعودناها ، فهى مهما تكن ،
ألفاظ يوضحها سياق النص نوعاً ، ويساعد على هذا أن المؤلف يبنى جملته
بناء منطقياً يسمح لنا بفهم ما يريد أن يقول ... أما أن توضع كلمات كما
لو كانت « مرشوشة » ومتفرقة على شكل مقاطع رنانة لا يربطها أو يساندها .

أى معنى ، فهذا ما لا يقبل . خذ مثال ذلك ما كتبه ايزيدور ايزو .
مؤسس مدرسة « الحرفية » .

Bidilingi tingi — tingi,

Vingilingi , clingi, clingi—dingi

You !*

... وفي القصيدة الى اسمائها ، أوركسترا السبت للعقول الجهنمية في
ليل صيف خائق ، ... هل يفهم من هذا شيء ؟ إن وجود الشعر يفترض
وجود اللغة ، وحيث لا توجد لغة لا يوجد شعر (٩٣) .

وفي هذا يقول كلوديل : « إن للكلام المكتوب هذين ، فإما أنا
نريد أن نوجد في عقل القارئ حالة من المعرفة ، وإما أن نخلق لديه حالة
من السرور » (٩٤) . والشاعر يرى بوجه خاص إلى إيجاد حالة السرور
هذه ، ولو أن التجربة والتفكير في اللغة يقنعاننا بأن حالة السرور لا يمكن
أن تتم إلا من خلال حالة معينة من المعرفة . ولقد ذكر فاليري نفسه :
« إن أعظم الأعمال المنظومة وأكثرها موضوعا للإعجاب هي تلك التي
تنتمي عند وصولها إلينا للنواحي التعليمية أو التاريخية . فقصاص مثل « عن
أشياء الطبيعة » و « الجورجيات » و « الألبازة » و « المهزلة الإلهية » كلها تستعير جزءاً
من ماتتها وأهبتها من أفكار كان يمكن لأشد أنواع الشعر جموداً أن
يتقبلها » (٩٥) وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن صفتها التعليمية هي أصل
جمالها ، أو أنه لا يوجد للشعر مذهب آخر غير هذا ، بل إن هذا يعني أنه
يتعين على الشاعر دائماً وتبعاً لموهبته أن يشكل لوحة مفهومة وجميلة في
قص الوقت من كل هذه الأشباح الرفافة التي تضعها الكلمة تحت تصرفه (٩٦)

* هذه الأيات يستحيل ترجمتها لأنها مكونة من كلمات لا وجود لها (انظر ص ٢٣٢)
(المترجم) .

والتي تسمح له بالجمع بين الرنين والمعاني ، (١٩٧) .

فالواقع أن أجمل قصائد الشعر يضم أغنية لها جسد، ومعنى له روح . جسد وروح يرتبطان دون عنف يحدث بينهما ، بل إن الاثنين يتعاونان فيما بينهما كما لو لم تكن الفكرة تتوقع غير تلك الصيغة ذات الرنين والصدى ... صيغة موزونة يتم التعبير عنها في حرية ... وكما لو لم يكن الجسد يتدع أفكاراً ولا يتبع خطأ مرسوماً بناء على احتياجاته الأولية .. إن النجاح الذي يحصل عليه الشاعر من هذا الربط بين الجسد والروح نادر، وهو الذي يكون دائماً موضوع الإعجاب قبل كل شيء ... والمعروف أن هناك طريقتين تؤديان إلى عدم التوصل إلى ذلك النجاح ، أولهما عدم التعبير عن المعنى ، وثانيهما عدم صبغ القصيدة بصيغة الأغنية ، (٩٨) .

والحقيقة أن الأغنية لا تكتفي بأن يكون لها جسد، فهي تحرك مشاعر النفس العميقة ، الأمر الذي تختفي بدونه اللذة . غير أن معنى بيت الشعر أو القصيدة يتضمن قوى محسوسة وقوة عاطفية وأخرى عقلية لا يمكن أن نظاهر كلها من السكون إن شاء الشاعر أن يملأ بها النفس والرأس والقلب والجسم ومن الضروري أن تعمل هذه القوى على إطلاق حرية التنفس للتغنى بها وهاك أنيموس يصطحب آنيما . .

ابنة مينوس وبازيفاي

وتندوق جمالها حتى دون أن نعرف من هو مينوس ومن تكون بازيفاي . وهل تنكر أنك إن عرفت من هما فإن الرعب المقدس يغمرك حين تعلم أصل أسرة فيدر وحين يزداد إعجابك ؟ وعندما أتغنى بهذا :

لكن جواهر مملكة تدمر (*) القديمة قد فقدت

والمعابد المجهولة ولآلئ البحر . . .

(*) مملكة تدمر العربية القديمة التي قاومت الدولة الرومانية واشتهرت بثرائها وكانت ملكتها المشهورة اسمها الزباء ، ويسمى القرنية هذه الملكة باليرا .

عندما أتغنى بهذا ، أجد المقاطع وقد أخذت بلي ازدواجا ، أى بفضل استدعاء ذكرى الماضى البعيد والحضارات المدفونة وكنوز الأساطير التى ابتلعها البحار إلى غير رجعة ... لهذا نجد الحساسية وقد أصابتها تحولات تمارس علينا أثرا رجعيا عن طريق القصائد القديمة ... ويقترح فاليرى بيتا كهذا :

فى الشرق المقفر ماذا أصبح عليه سأمى ...

... يقترحه كمثل يبين هذه الحقيقة ... مثل مأخوذ من راسين ... وراسين « الذى لم يتصور عندما كتبه أنه يريد تصوير شيء آخر غير حبيب فقد أمله . لكن التوافق الجليل بين هذه الألفاظ وقد انتقلت لتعبر الزمن من القرن السابع عشر إلى التاسع عشر ، يجد نفسه وقد ازداد قوة وريننا فوق العادة فى الشعر الرومانتيكى ، واصطبغ بصبغة عصرنا هذا واختلط اختلاطا يدعو للدهشة بأجل أبيات بودلير (التى سبق لنا ذكرها قبلها مباشرة) ... إن هذا « الشرق » والشرق « المقفر » بالذات ... وذلك « السأم » ، وقد اجتمعا أيام حكم لويس السادس عشر قد اتخذنا معنى لا حدود له بفضل قرن آخر لا يستطيع فهمها إلا فى ضوء لونه هو ، (٩٩) .

كان من الضرورى أن نبين هذا التمييز بين النقى وغير النقى حتى لا نترك ما يوضح جوهر الشعر دون شرح واضح ... وليس من التناقض إلا أن نؤكد أن النقاء يتعاون مع اللانقاء لى يخرج علينا بلذة مركبة نستطيع فيها أن نقص - كما يفعل كلوديل - بين عدة عناصر ... فهناك كلوديل يقول : « إن هذه اللذة ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة ، أى إما من الرنين الخاص للغة ، وإما من الربط بين مختلف نواحي الرنين . وإما من الخط الموسيقى للجمل ، وإما من المعانى الواضحة أو المستترة فى كل مجموعة من الألفاظ

طبقا للترتيب الذى اتبع فيها ، وإما من النظام ، ذلك النظام الذى أسميه الحجم الثالث ، أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر بهذه المعاني — والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه . ومن الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفنه ، والذى يحاول مشاركتنا فيه بوسائل تناسبنا ، ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناتجة عن الحب والشفقة والموت والمثل ... وهكذا

وبتعبير يكاد يطابق هذا نقول : « إن اللذة تتولد من التقارب ، من التلامس والخلط ، وعن طريق معان توضع فى موضع « الاهتزاز » (هكذا) وعن طريق أفكار تنمى إلى مختلف المجالات بحيث نشعر بشعور يمتد بنا نحو السعادة وينفذ إلى قوانا نفاذاً يكاد يكون إلهيا ... ولناخذ هنا مثلا ، نصا مشهورا من فرجيل :

بالحب وبسكون القمر ...

فى هذا المثل (وهو مكتوب باللاتينية) يكون لدينا إدراك بالضوء . وإدراك بالفضاء وإدراك سمعى ، وكلها تسبق إدراكا معنويا هو إدراك الهدوء الذى ترسل به السماء للأرض (١٠٠) ... إدراك معنوى لعلقة له طبيعا بالعكرة المجردة للهدوء ، يفرض نفسه على نفوسنا قبل أن نفهمه عقلا ولم يكن من الممكن بكلمات أخرى أن ينتج كما نراه فى ذلك البيت . وبما فيه من غموض ... هو فى الواقع السر الشعري نفسه .

الفصل الثالث

هوسيقى والعاطفة

الموسيقى أشد الفنون تأثيرا فى النفس وأشدّها تمردا على التحليل، فهى فى جوهرها لا تدين بشئ لعالم اللبوسات، ولا لعالم اللغة . . . ولهذا يجرى تشبيها — كما رأينا — بهذا الشئ الذى لا يمكن التعبير عنه فى الشعر وفن التصوير، باعتبار أن تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات . . . ويؤكد ميكل انجلو أن من الضرورى أن يكون فن التصوير السليم «موسيقى وميلوديا» (١) . . . ولندكر أيضا أن ديلاكروا يذكرنا «بالجزء الموسيقى» من اللوحة، وأن الشعر . من جانبه «يمس الموسيقى» كما يقول بودلير . . . أما فن البناء، فما نمتقد أنه يخضع لنفس الجاذبية الموسيقية . . . ولو أن فاليرى يميز فى كتابه «أوبالينوس» بين تلك الآثار المينة التى تتكلم، وتلك التى تغنى (٢) .

معنى هذا إذا أن الكشف عن سر الموسيقى يعنى التوصل إلى سر الفنون الأخرى . . . لكن يقال لنا إن من السهل أن نكشف عن سر الموسيقى باعتبارها فنا يهز المشاعر فى قوة . ولأنها هى اللغة المثلل للعاطفة، ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس . هذا هو — على الأقل — رأى عام نعهده لدى عدد من متعصي الحب للموسيقى ومن الفلاسفة، والألمان منهم على وجه الخصوص . . . إذ يقول لنا كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهاور كل بوسيلته وبتباين بينهم، فى كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هى التعبير عن أعماق الحياة العاطفية .

ولا نغال الموسيقيين أنفسهم، حتى من لم يكن رومانتيكيا، يعارضون

هذا الرأي ، فقد كتب «رامو» نظرية كاملة يتحدث فيها عن تقليد الموسيقى للعواطف . ومن بين المحدثين هناك دوبارك الذي يقول : «لأنه مامن فن يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبر عن المشاعر الكبرى التي تهز النفس الإنسانية، وهى نفس المشاعر التي نجدها في كل العصور، وفي كل البلاد مهما كان اللباس الذي تلبس به الموسيقى» (٣) .

تنوع الموسيقى

مع ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات . إننا نقدر رأى دوبارك ورامو، مادامنا قد ذكرناهما . لكنهما — بالإضافة إلى أنهما ، دون أن نسميها بصفتها كوسيقين ، يشاركان في الأخطاء الشائعة — يفسران في الأنواع الموسيقية التي مارساها، هذا ما نعتقد، ونقصد الأوبرا والميلوديا ذات الأغنية، وهما نوعان مختلفان يؤديان لتباين التفسير ، وبالتالي لا يساعدان تماما على توضيح الظاهرة الموسيقية .

فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب كما يقول بهوفن ، قول يبسط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية . . . فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة، منحطة بالنسبة لغيرها ، هـدفها الترويح ومصاحبة الملذات الاجتماعية وتزيين الحياة . ومن أم الأمثلة في هذا «الرقصات» Les Danceries لكلود جيرفاز، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر وسيمفونيات لالاند التي كان يجرى عزفها خلال عشاء الملك الشمس ، لويس الرابع عشر ..

من جهة أخرى نقول إنه عندما يريد الموسيقيون التعبير عن شيء فإنهم يجهون نحو العالم الخارجي بدرجة ربما لا تنقل عن اتجاههم نحو العالم الداخلي ... فعازف الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف في عصر

النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة وسرد القصص . . . ولقد كتب الموسيقى جانكان « أغنية الطيور » ، « ثرثرة النساء » ، و « معركة مارنيان » ، كما أن عازفي بيانو الكلافتان في القرن الثامن عشر كذلك كانوا على درجة كبيرة مصورين صوروا الطبيعة والإنسان وغيرهما . . . و « عصفور الكوكو » ، أشهر أعمال الموسيقى داكان . . . كما يقدم لنا رامو « الدجاجة » ، و « الخجول » ، و « المنتصرة » . . . و « العملاقات ذوات العين الراحدة » . وحتى باخ وموزار بنفسيهما كانا يعضيان وقتها أحيانا واستثناء في هذا النوع من الموسيقى . ولقد قال موزار : « أردت أن أولف دوراً هادئاً » آندانت ، من واقع طبيعة الأنسة روز تماماً . . هذه هي الحقيقة . . وهذه هي الآندانت ، وما هو أى الأنسة كانايش ، (٤) .

وقد أسمى ديبوسى اثنين من مؤلفاته للبيانو بعد أن انتهت موجة الرومانتيكية وعاد هو إلى التقليد القديم . . . أسماهما « صور » و « صور مطبوعة » . . . ويتذكر « أمسية في غرناطة » ، و « حداثق تحت المطر » ، و « أسماك ذهبية » ، في حين يصنع رافيل بالموسيقى قصصاً مثل « أمى الأوزة » ، و « قصص طبيعية » ، التى كان قد كتبها جول رينار . نحن إذأ إزاء حقيقة موسيقية ثابتة ، وسنعود إليها بلا شك . هذه الحقيقة هي أن التقليد والسرد بالموسيقى لا يلعبان هنا دورهما إلا في نقطة البدء وبصفتها وسيلة ، وعلى الأكثر لوحة فارغة ينسج عليها الدور . . . وهما — أى التقليد والسرد — يثبتان على الأقل أنه مما لاغنى عنه في الموسيقى التعبير عن العواطف حتى تكون الموسيقى موسيقى بالمعنى الصحيح .

وإلى جانب الموسيقى الوصفية توجد « الموسيقى الخالصة » ، وتسمى بهذه التسمية ، لأنها لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد للطبيعة ولا تريد إلا أن تكون موسيقى لحسب ، بحيث لا يحمل العمل الموسيقى الذى

يخضع لها عنوانا ما . اللهم إلا اسم النوع . كأن يكون « مقدمة » ، أو « لحناً » ، أو « منفردات » ، أو سوناتا أو سيمفونية أو كونشرتو أو ثلاثيا أو رباعيا أو خماسيا . . . على ألا يكون فيه أى ذكر لشيء . إلا « للتمويه » الذى يحدد أجزاءه مثل الأليجرو وبرستو ولتو وآداجيو وأندانت الخ . . . خذ مثلا عفويا صفحة من مؤلفات باخ أو جوزيف هايدن أو سكارلاتي أو موزار . واسأل نفسك : ماذا تعنى هذه الصفحة ؟ وما هى العاطفة المحددة التى يمكن وصفها أو تسميتها والتى تعبر عنها هذه الصفحة ؟ لاشئ . . .

المؤكد بوجه عام أن الأليجرو توحى لنا بشيء من الرشاقة ، وأن الأندانت (الموسيقى الهادئة) توحى بالرزانة والجدية والعظمة ، ويمكن أن يقال إن الحزن والحنان والألم القاسى ، كلها تشوب الآداجيو . . لكن هذه الانطباعات التى يوحى بها كل نوع تظل غامضة وتظل قابلة للتباين والاختلاف باختلاف الأفراد لدرجة يمكن أن نقول معها إن نفس المؤلف الموسيقى يمكن أن يوحى بالمرح لهذا الشخص وبالجدية أو الحزن لذلك الشخص الآخر . . ثم لأنه لا يوجد تطابق ، بل إن الموجود هو التجانس أو التشابه بين العواطف العادية لجميع الناس والعواطف تثيرها الموسيقى . لكن ليس الأمر هنا بأى حال من الأحوال أمر ردود الفعل المعروفة للحساسية ، تلك ردود الفعل التى تقابل مواقف هى بعينها معروفة أو محدودة ، والتى تسمى العواطف . فالسرور الذى يطبعنا به دور الأليجرو يختلف كل الاختلاف عن السرور الذى يطبعنا به حدث سعيد . والحزن الناجم عن الآداجيو لا موضوع له ولا سبب ، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذى نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو قفافة البشر . والألم الذى تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالألام الأخرى ، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا سعادة عجيبة .

فالموسيقى إما أن تكون تعبيرية وإما غير تعبيرية . ونحن واثقون من .

هذا . لكن عم تعبر الموسيقى التعبيرية ؟ إن الرومانتيكية قد أضفت على هذه المشكلة غموضاً كبيراً . وعملت على إيجاد خلط في العقول وتوجيهها في اتجاه مؤسف . فالواقع أن الموسيقى منذ يتهوفن قد أصبحت بمثابة سر يسره الموسيقى لمستمعيه ، وصيحة للروح تجد صداها في روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقي على عاتقه مهمة « فوق موسيقية » تسمى اباسيوناتو (أو التعبير عن العاطفة) أو آجيتاتو (التعبير عن الثورة) أو — فوريوزو (التعبير عن الغضب) . وهي بذلك تحمل عنواناً ونحيط نفسها بحواش ، الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخلية وعواطف وشموس غاربة .

لكن هل تزيد هذه الشروح شيئاً نفهم منه ما هي الموسيقى ... ؟ وهل تساعد على فهمها فهماً واسعاً ... ؟ في أغلب الحالات .. لا ... وهل دور « الباتينك » ، (منير الشجن) أكثر تحريكا للعواطف من هذه السوناتا أو تلك ؟ إن الباتينك المسماة « فسيلة رقم ١٠٦ » ، مثلا ، لا يرمز لها إلا بالرقم المسلسل في مجموع ما أنتجه مؤلفها ... فهل معنى ذلك أنى فقدت شيئاً كان يجب على أن أعرفه عن هذه المقطوعة ؟ وهل فقدت الكثير لأنى أجهل أن السيمفونية الثالثة تسمى « البطولة » ؟ وهل عدمت تذوق السيمفونية الخامسة تذوقاً كاملاً ، لأنى لم أعرف أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل في ذهن يتهوفن ضربات القدر وهو يندق على الباب ... ؟

هناك أكثر من ذلك ... أن هذه العناوين وتلك الشروح غالباً ما تكون مصحوبة بمساوى ، لأنها توجه انتباه السامع نحو سيكولوجية الفنان ، ونحو الدوافع والظروف التي سيطرت عليه خلال تأليف المقطوعة وبذلك تجدها تحول انتباهه — أى السامع — عن جوهر الشيء ، أفقد الموسيقى نفسها . إن « البطولة » ، سيمفونية جميلة قبل كل شيء . وقد نخطئ .

الطريق إن نحن بحثنا في المقطوعة المذكورة عن البطولة ، فهي في الواقع غير موجودة فيها بنسبة تزيد عن وجود سترة وقبعة بونابرت الذي أوحى له بها . ونفس الشيء عن السوناتا المسماة «وداع - غياب - عودة» .. إنها لا تخرج عن كونها سوناتا عظيمة فحسب . ففكر إذا في القوة الحركية الموجودة بها وفي التقابل بين الحركات للنغم فيها .. لكن أترك جانباً الأرشيدوق ورودولف والغزو الفرنسي ولا ترغم نفسك على الشعور بوجود هجر (كما قد يوحى به العنوان : وداع ...) وما يتبع الهجر من عذاب وألم الانتظار ثم السعادة إزاء العودة ... لا ترغم نفسك فكل هذا موجود في المقطوعة ..

إن الأدب الشعري العاطفي الذي يضفي على الأعمال الرومانتيكية الكبرى صبغة من الظلام والغموض لا ينبع غالباً من موسيقاه ، بل من مجذبه الذين لم يكونوا أذكاء ، الذين لم يريدوا يوماً الاقتناع بأن الموسيقى لا تتحدث إلا عن الموسيقى ، فمنهم من يبحث عن المقطوعة من خلال عنوانها ، وإن لزم الأمر يفرض عليها عنواناً ما لأسباب لا تتعلق إلا بالهوى الشخصي ، (٥) . إن الملاحظ أن يتهوفن لم يكتب عنواناً إلا لاثنتين من مقطوعات السوناتا التي كتبها وعددها اثنتان وثلاثون مقطوعة . وكان العنوانان هما الأباصيوناتا . في ضوء القمر - الفجر ، وسوناتا البيانو والكان : الربيع ... والملاحظ أن هذه العناوين ترجع أصلاً إلى المستمعين ولاعي السوناتا أنفسهم .

ولقد كان شوبان هو الفريسة الكبرى لهذه الرغبة الجنونية في وضع عنوان للمقطوعة الموسيقية ... فدون أن نتحدث عن حكاية الكلب الكبير ، المضحكة ، أو عن أسطورة قطرة الماء ، التي لا أساس لها في التاريخ (٦) ، يحسن أن تفكر في الفالس الذي يصير البعض - ولا ندرى لم ؟ - على تسميته «وداع» الفنان شوبان . إذ لم يحدث يوماً أن لجأ

شوبان إلى عنوانه أعماله ، بل كل ما فعل هو أنه أشار إلى كل عمل من أعماله بنوع الموسيقى ، كأن قال إن هذه المقطوعة « دراسة » ، وعن تلك إنها « مقدمة » أو « شيرزو » أو « سوناتا » الخ ... بل إنه يحتاج على المعاملة التي تعامل بها موسيقاه لدرجة يهتم معها ناشره « فيسل » بالبله والسرقة ، حيث يقول : إنه إذا خسر من بيع مؤلفاتي ، فذلك بسبب العناوين البلهاء التي وضعها لها رغم تحذيري له من ألا يفعل ذلك .

عمومه التعبير الموسيقي

لا بد أن تناقش حالات أصعب من تلك التي سبق أن تحدثنا عنها ، عندما يحين وقت ذلك ، نقصد مثلاً حالة القصيدة السيمفونية . كان سترافنسكي على حق حين قال : إنه أعتبر الموسيقى في جوهرها غير قادرة على التعبير عن أى شيء كان ، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو ظواهر الطبيعة الخ ... فالموسيقى بصفتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع ... وإن هي فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتي إلا إضافياً وجانبياً . ولعل في هذا دليلاً جديداً على غموض التعبير الموسيقي — أو — بتعبير أدق — على غموض الوسائل التي تعبر بها عن شيء ما ... ولنبحث هنا وسيلتين أو ثلاثاً من هذه الوسائل :

الوسيلة الأولى — وهي في الحقيقة التي تتضمن الوسائل الأخرى — هي الميلوديا . والميلوديا في ذاتها لا تحوى أى معنى نفسي محدد ، ولا يمكن لها أن تصطبغ بمعنى أياً كان إلا عن طريق الكلام الذي يصحبها . ومن الحقائق المؤكدة أن عدداً كبيراً من ميلوديات مختلفة بعضها عن بعض تماماً يمكن أن يعبر عن نفس النص المعين بنفس الدرجة والقوة . انظر مثلاً — دون أن تذهب إلى أبعد من ذلك — إلى موسيقى الصلوات ، تلك التي لا عددها والتي كتبها مؤلفون لا حصر لهم . . تجدها تكرر

نفس الشيء. بألف طريقة مختلفة. « كبرى إيليسون ... المجد لله في الأعلى الخ ».

وعلى العكس من ذلك، تستطيع الميلوديا أن تكون مصحوبة بأكثر العواطف تباينا، بل وبأكثرها تعارضا فيما بينها. . . هكذا زارها في فن الموسيقى الكنائسية القديم. وفي صلوات الزواج ودعوات الوفاة. . . بل إن عازفي الآلات المتعددة الوظائف في القرن السادس عشر لم يروا أى حرج في كتابة موسيقى الصلوات بعد استقائها من أشعار الغزل والحب وأغاني احتساء الخمر. ولقد استعار باخ نفسه بعض موسيقاه الدينية - كما هو الشأن في ترانيم عيد الميلاد - من أغاني هرقل، حيث أخذ منها: « أنا ملك لك. . . أقبلك. . . أعاقك. . . » ثم صورها إلى: « إلهي. . . أنا ملك لك. . . رحمتك يا إلهي. . . » كما هي الحال عنده أيضاً حين أفاد من مقطوعة « المؤرجحة » وأخذ منها الجزء الخاص ببعث النوم في قلب الحبيب، والذي يقول: « نم يا حبيبي. . . » ويلاحظ في كل هذا أن الاقتباس لم يغير شيئا حين انتقل المعنى من هرقل إلى يسوع.

ما من داع لأن نكثر من الأمثلة، فالطريقة شائعة. . . وهي تدل على أنه ليس للميلوديا قيمة روحية خاصة. ألم يذكر لنا « فنان ديندي » منذ زمن طويل أن موضوع « اللحن العائد » الذي يجري توقيعه بنغم « مي بي مول » الصغير على بيانو الكلافشان الهادي. « يمكن أن يترجم أقوال أغنية « المجد لله » - هيلوليا - التي يترنم بها القسيس والمصلون في صلاة « تاج الأشواق » . . . وينطبق هذا أيضاً على أقوال أغنيتي البرنيت والموتيه: « يارب أنت كل شيء »، « لفتوريا »، وكذا على أماشيد الغزل التي كتبها جبريل فوريه؟ إننا نجد نفس هذا الموضوع أيضاً في الفصل الثالث من مقطوعة « الموحنو. . . » (٧)

(*) الموحنو، ويعرفون في الكتب العربية غالباً بالميجونوت، هم طائفة من البروتستانت الفرنسيين وفيهم حدثت مذبحة القديس بارتليمي الشهيرة.

مثل هذه الحقيقة تفرض نفسها وتثبت وجودها في مختلف المقامات التي تشكل سلسلة «جاما» من تسلسل فترات نغمية ونصف نغمية. ولقد كان لدى اليونان ثمانى نغمات أعطوا لكل منها تقليداً خاصاً — تقصد قدرة تعبيرية تتحول لدى المستمع إلى قدرة إبداعية وحالة شاعرية خاصة. هكذا يعتبر المستمع موسيقى الدوريان الكنائسية ذات هدوء وقوة ورزاقته، في حين أنه يعتبر موسيقى «الليديان» — على عكس ذلك — ذات خنوة وشهوانية وعاطفة جنسية.

لكن إلى أى حد كانت المعنوية التي تنطوى عليها الموسيقى صحيحة؟ وبأى درجة كانت تعتمد على الأقوال التي كانت تستخدم في التغني بها تقليدياً على هذا المقام أو ذاك؟ ألم يكن حكم اليونان على المارموني الأجنبي الذي لم يتعودوه بأنه رخو، كما يحكم البعض اليوم، على موسيقى الجاز بأنها هستيرية؟ ما زالت هذه الفكرة قائمة اليوم. ولقد كانت العصور الوسطى تسمى مقام الدوريان صيغة «فريجية»، وتسمى الفريجية دوريانة، وتسمى مقام الايتوس صيغة «فريجية»... الخ... وكل هذا يرجع إلى سوء القراءة إذ ذاك... (٨). ولقد كانت العصور الوسطى باختصار تستخدم نفس المقامات دون أن تعرف أنها تعطي نفس الأثر الذي كانت تعطيه أيام اليونان القدماء...

ولم يفته هذا الخلط بانهاء العصور الوسطى، بل دام إلى نهاية القرن السادس عشر الذي اتبع طريقة مقامات الصوت، تلك التي اختصرت المقامات إلى مقام كبير ومقام صغير فحسب. ومن هنا بدأ ظهور الخلافات. فكيف من مرة قبل لنا إن المقام الكبير يعبر عن السعادة، وإن المقام الصغير يعبر عن الحزن؟ لم يؤكد التاريخ هذه الفكرة أبداً، ويكفى القول هنا أن في استطاعتنا أن نعد المئات، بل الآلاف من الميلوديات التي تريد التعبير عن الرشاقة والخفة رغم كونها بمقام الدوريان أو الدوريان المرتفع

اليوناني (بنغم مى - لا) الذى يطلق عليه في تعبير آخر اسم مقام صغير . ويتضح هذا تماماً في صلوات السبت المقدس وفتر عيدي المصح والعنصرة - ويوجه خاص في كل صلاة ذات معنى . . . كذلك التي تبدأ دائماً بكلمة « تهلوا » (٩).

ويدخل في نطاق المقام الصغير أيضاً رقصات القرن السادس عشر وكلها مرح وصخب وصباح وحركة والتفافات . . . والأغاني الشعبية التي وصلتنا من العصور القديمة ، وأشعار الأوبرا الإيطالية القديمة ، وأخيراً مقطوعات رامو للبيانو الكلافشان . . . إنها من المقام الصغير غالباً . . . ولكنها لا تظهر كما لو كانت على وتيرة واحدة من الحزن ، ولا تؤدي موسيقاها ضرورياً إلى الاثني ، رغم أنها تعبر عن الفلكور الغنائي على المقام الصغير ، وخاصة بعد أن اضنى عليها كل من فوريه وشابرييه ودبيوسى روحاً جديدة .

هذا ولا توجد علاقة ما بين التجنيس والمرح من ناحية ، واللا توافق . والألم من ناحية أخرى . . والأمر هنا أمر تعود وتعلم ، وإذن تسمع وتقليد فاللا توافق يقوم عندما يتخلل سياق النغم نغم أو أنغام غريبة . . غير أن اللا توافق في الهارموني الكلاسيكية لا يحدث إلا بشكل عابر ، ويقصد الوصول إلى التجنيس ، أى إلى التوافق المتكامل النهائي . . أما هو بنفسه . فقصده اللا توافق ، فالغرض منه وقف خيال المستمع لحظة وإرغامه على الانتظار إلى أن يعود التوافق كما كان . . . ويعنى الانتظار هنا عدم رضا المستمع ، وهو في نفس الوقت يرمز إلى الألم إن كان النص أو عنوان المقطوعة يميل إلى هذا المعنى . . وبالاختصار تجد اللا توافق بنسبة كبيرة عند سكارلاتي . ومع ذلك فإني أرى أن موسيقاه حزينه .

لقد كان المفروض أن يؤدي تطور الوسائل للتنفيذ الموسيقية بالمحدين إلى إضفاء بعض المرونة على مدى ارتفاع النغم . لكن تعدد النغم

عند فاجز والعودة إلى المقامات القديمة وتأثير الأغنية الشعبية والموسيقى الأجنبية، كل هذا ساعد على إزاحة مقام «أوت» من مكانه المرقوم . والمفهوم أنه كلما فقدت قوة المقام من قدرتها على الجاذبية، أصبح اللاتوافق أقل قيمة من حيث كونه أداة انتقال، وهكذا تستمر قوة المقام في إيجاد الشعور بالانتظار الذي لا يمكن تفسيره ضرورة بأنه إحدى علامات الألم . فالنغم السابع مثلا في القرن الثامن عشر كان مخصصا لتمثيل الألم . أما اليوم، فما من إنسان يستطيع أن يقول إن هذا هو دوره اليوم .

والحقيقة أننا تعودنا اللاتوافقات، بمعنى أن الأذن تستطيع أن تتذوق ما هو حاد، أو دقيق، أو أصيل منها . . . كما أن التوافق التام لم يعد يعبر عن السعادة، بل إنه يعبر عن الجود، في حين أن اثنين من النغم التاسع المتواليين عند ديوسى يعتبران من أجمل التوافقات . والتوافق وعدم التوافق مثلها مثل المقام الصغير والمقام الكبير، ما يزالان في إطار الغموض . ومعناها الروحي لم يعد يرتبط فحسب بطريقة استخدامهما . أو بما يسبقهما أو يلحقهما في الإيقاع الهارموني . بل إن معناهما هذا يتوقف على حالة معينة من الحساسية، وهو معنى اجتماعي بقدر ما هو موسيقى .

الإصغاء إلى الموسيقى

مادامت الموسيقى كما رأينا لغة لا تعنى بالضرورة شيئا غير ذاتها، فإن علينا أن نرى كيف نصغى لها . . . لكن يجب ألا نطلب إليها أن تشير، أو أن توقظ أو أن تحيى لدينا معادة الآلام والمخاوف والأسف والفيرة والحقد . . . وكلها تعبر عن حياتنا العامة . . . وكما أن التماسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شيء . يعنى عدم فهم هذا الفن . . . فإن البحث قبل كل شيء عن العواطف التي قد تصورها الموسيقى يعنى أنك لا تفهم الموسيقى . .

فالشاعر التي تثيرها من نوع آخر، واللذة التي تقدمها موجودة في مكان آخر.

وكم من أناس لم يجدوا في الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحياة العاطفية، واعتقدوا أنهم يحبونها، وهم في الحقيقة يتركونها تذهب بعيداً عنهم تماماً... ومن بين مشاهير هؤلاء الناس لابد أن نذكر «ستاندال». لا شك أن حبه للموسيقى صحيح، ولقد كتب عنها صفحات صحيحة تماماً. لكن ماذا كان يقصد منها فيما عدا اللذة التي تستمتع بها الأذن؟ إنهم لا تفرج أحلامه وتحب عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يعادله هو بالسعادة. إذا كانت الموسيقى تجعل الإنسان سعيداً — هكذا يقول — فهذا لأن خياله يقدم له (عند سماعها) صوراً لطيفة. ولنتصور ما هي ألطف الصور في نظر ستاندال: «الموسيقى تبعث السرور عندما تضع روحك مساء في الوضع الذي كان الحب قد وضعه فيها نهاراً... إذاً إذا كان الحب متعطلاً فإن هناك شيئاً آخر يتقدم لك في الحال. وإذا لم تكن الروح مشغولة بعاطفة ما فإن الموسيقى تبعث فيك حلماً موضوعه شيء آخر، وكان هذا الموضوع في نابولي كيفية تسليح اليونان».

وهكذا يفهم الكثيرون الموسيقى... تجعلهم يفكرون في كل شيء. عدا الموسيقى نفسها... وستاندال يحلم عندما تأتي إليه بدلاً من أن يحس بها في ذاتها... أي إن الموسيقى تلبيه عن الموسيقى... ولذا فإنه رغم تحمسه لها، ورغم قوله: «أيتها الموسيقى... يا حبي الوحيد... يفكر دون الكثير من الألم في أن من الجائز ألا يحبها... إنه يعترف بهذا ويقول: إن أنا فقدت الخيال كله، فربما فقدت أيضاً وفي نفس الوقت ذوق إزاء

الموسيقى . . واختصارا فهي ثانوية . . وهي فرصة للاستمتاع ، لاموضوع الاستمتاع نفسه . فنحن لانستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحى لنا بها . . ولم لا يكون هناك مشير آخر غيرها ؟ قد يستطيع أى مشير آخر أن يقوم بنفس المهمة . « والموسيقى تعمل كعلامة لا كموسيقى لها قيمتها في ذاتها . . ماذا يتبقى إذا من الجمال الموسيقي ؟ الشيء القليل . . . لأن « كل الجاذبية تعتمد على الخيال ، وليس للموسيقى في ذاتها موضوع حقيقي . . لاموضوع حقيقي ؟ اعتراف غريب يصدر عن هاو ، لعلنا نتفق على هذا . . . وأخيرا ها هو ذا الاعتراف الخطير . « كل موسيقى تدعوني إلى التفكير في الموسيقى شيء تافه بالنسبة إلى » (١٠) . هكذا كان ستاندال نفسه مستمعا تافها . . . لأنه ، وهو لا يعرف كيف يتحدث عن الموسيقى . يريد أن يقول إنه مفرم بها أشد الغرام . . . وهو لا يفقه فيها أكثر مما يفقه الأصم . . . إن لهم آذانا ولكنهم لا يسمعون ! . . .

حساسة ؟ نعم . . . لكن لا بد أن تكون قبل كل شيء حساسة موسيقية تنظمها الموسيقى وحدها ، وتكني الموسيقى وحدها لتوفرها . وهي تتميز عن الحساسية العادية بقدر تميزه وهبة الرياضيات عن « الحساب » الدقيق المفروض الذي يقوم به البخيل أو المحاسب الذي « يعرف كيف يحصى . . » ، إن هناك من الناس من تجردوا من هذه الحساسية تجردا كاملا في الوقت الذي يوجد لدى الجميع القليل أو الكثير من الأحاسيس والمشاعر . . . وتتكون هذه الحساسية من القدرة على الكشف عن شئون الموسيقى وهي التي تصطحب الاختراع عند الموسيقى كلما تقدمت الأفكار إليه وكلما قدرها هو قدرها واحتفظ بها أو استأصلها . وهي تظهر لدى الهاوى والمؤلف الموسيقي على السواء عن طريق تذوق النغمات والخطوط والهارمونيات والحركات والأوزان والرسوم الرنانة .

إن الحساسية الموسيقية ، أوحاسة الموسيقى تأتي من القلب والعقل والخيال معاً ، باعتبار الخيال القدرة الشعرية الإبداعية كما يراها بودلير ، لا القدرة على اصطناع الأحلام وإلقاء مناظر مؤثرة لطيفة في قلب الكائن الحي . ويقول بودلير هنا : « إن القلب يحوى الاندفاع العاطفي والإخلاص والجريمة . أما الخيال فهو وحده الذي يحوى الشعر . وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشعري ، بل إن من الجائز أن يكون التطرف في حساسية القلب ضاراً في هذه الحالة . وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى ، فهي تعرف كيف تنفق وتحكم وتقارن وترك هذا وتعثر على ذاك الشيء ، بسرعة وتلقائياً . وبهذه الحساسية التي تسمى — عادة — الذوق نستنبط قوة تجنب الشر وإيجاد الخير في مجال الشعر » (١١) وفي مجال الموسيقى أيضاً ...

والندوق معناه التقدير ، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان وبهذا تظهر الحساسية الموسيقية كبداً للانتقاء وكصدر للذة فإن كنت أستمتع بالموسيقى فإنني بهذا أتقابل وحركتها ، وأشارك في اندفاعاتها وهبوطها ، وأندمج في صيغتها المتجددة دائماً ، وأصبح أنا بنفسي موسيقى . . هذه «الرحلة» التي تقودني إليها النغمات لا بد وأن تهز مشاعري ، فأضحك وأبكي واتحس أو أهدأ حين أصغي للموسيقى . ومع هذا لحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية بالذات ، ليست لها أية علاقة تقريباً بالمشاعر والعواطف العادية التي نعرفها كل يوم فبين العواطف البومية العادية والعواطف التي تثيرها الموسيقى نفس الفرق الموجود بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة في الفن وبتهيئات بودلير التي أثارها لديه ادجار بوفيا ينحصر الشعر لا تسرى على الشعر وحده ، بل يمكن تطبيقها أيضاً على الموسيقى ، ولو أنه — أي بودلير — بنفسه لم يفعل ذلك . . فهو يقول : إن العاطفة قد تكون طبيعية لدرجة مبالغ فيها لا يمكن معها :

ألا ندخل فيها نعمة خارجية أو غير متوافقة في مجال الجمال المطلق ، وقد تكون العاطفة عادية وقوية بحيث لا تثير الرغبات الخالصة والآلام النفسية الرقيقة وفقدان الأمل الذى يسكن المناطق فوق الطبيعية للشعر ... وللموسيقى (١٢) .

ماذا يمكن أن يعنى هذا إن لم يكن أن الموسيقى تخلق عواطف جديدة دون أن تعبر عن العواطف العادية ؟ لقد صرح بيرجسون بهذا بعد تفكير طويل كان قد خلط . خلاله — على ما يلوح — بين منحنى الميلوديا ومنحنى الحياة العاطفية . . . صرح دون التواء بأن « توقيف العاطفة عند شيء معين وفهم أى شعور على أنه رد فعل للحساسية وللتمثيل العقلى لا يحدث إلا بسبب المبالغة فى التفكير العقلى » . فالعواطف الموسيقية فى الحقيقة عواطف لاموضوع لها . إنها « بالنسبة لنا عواطف كاملة رغم أنها لا ترتبط بشيء ، وقد يعارض البعض فى هذا بقوله : « إن الموسيقى قد لا يستطيع أن يثير فينا هذه المشاعر إن لم نكن قد جربناها فى الحياة الحقيقية ، فى حين أنها كانت محددة بموضوع لم يكن على الفن إلا أن يفصله عنها » . لكن الرد على هذا هو : « ان معنى هذا أننا نفى أن السرور والحزن والرحمة والاتصال الروحى كلمات تعبر عن عموميات يجب الرجوع إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى من عواطف ، على أن كل موسيقى تخلق عواطف جديدة تبدعها هى وتحدها وتعرف بها عن طريق الرسم الذى سارت عليه ، وهو الرسم الوحيد فى نوعه ، سواء أكان الأمر يتعلق بميلوديا أم بسيمفونية . على أن هذه العواطف ليست نابعة من الحياة حين يخلقها الفن ، بل أننا نحن الذين نترجمها إلى ألفاظ وتضطر بهذا للتقريب بين العاطفة التى أبدعها الفنان وبين ما يشبهها أكثر ما يمكن أن يكون الشبه فى الحياة » (١٣) .

السُّكُلُ الموسيقي

عندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة في نفس الوقت . والعمل الموسيقي في الواقع بناء ذورنين لأكثر ولا أقل ، من شأنه أنه يضم معنى مفهومًا في ذاته ، وأنه يخضع لمنطق خاص بعيد عن أي موضوع محدد . وكان شوبان يقول لشاب طلب إليه رأيه في سيمفونيته : « اعزف لي موسيكاك أولاً ، فإن كانت طيبة كانت مقطوعتك المكتوبة موضوع إعجابي أيضاً » .

ألا يقول لنا قاموس اللغة إن الموسيقى فن تجميع النغمات ؟ والموسيقى المبدع هو الذي يقوم بالتأليف ، وما التأليف إلا ترتيب مجموع معين من أجزاء مختلفة وتنديقه وتشكيله .. طبقاً لحطة ما . ومن وجهة النظر هذه يصبح الموسيقى كهندس المباني ، بناء يبنى السوناتا والرباعي والموتبة (الأغنية الدينية) والأغاني والأوبرات الخ .. لم يخطئ سترافسكي إذا حين عرف الظاهرة الموسيقية من هذه الزاوية بأنها « ظاهرة مقامرة » .. أو مضاربة تنبثق قطعاً عن الإنسان بأكمله ، جسداً وقلباً ورأساً .. وبحيث يعطيها شكلاً ويضعها في قالب مادي ملموس ، (١٤) ... وتصبح هذه الظاهرة نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً .

لا بد أن نفهم جيداً أول الأمر أنه مامن موسيقى إلا للعقل فيها دور « يدع ويحي وينظم » . والأمر هنا أن نعرف ما إذا كانت هناك في الطبيعة نغمات موسيقية بمعنى الكلمة . لكن مهما يكن الأمر فإن هذه النغمات مهما تكن محيية في ذاتها لن تساعد الموسيقى الفنان إلا باعتبارها مواد أولية خاماً . إننا نستمتع إلى همس النسيم في الأشجار ، وهدير الماء في النهر ، وأغنية العصفور ، وكل هذا يبعث فينا السرور وروح عنا فنقول : يا لها من موسيقى لطيفة ! .

خطأ ... «إن هذه العناصر توحى فينا بالموسيقى لأن لها رنيناً ، لكنها ليست بعد بالموسيقى ... وصحيح أننا نشعر بالسرور إزاءها ، وقد تصور أننا سنصبح موسيقيين عندما نلصقها ونذكرها . لكننا — بصفتنا موسيقيين مبدعين — نبالغ في هذا حيال أنفسنا ، فهذه الوعود الآتية من الطبيعة ، وعود موسيقية . لكن لا بد من إنسان ليسك بها ... إنسان له إحساس بكل أصوات الطبيعة ولا شك ، لكنه إنسان يشعر بضرورة تنظيم هذه الأشياء ، ولا بد له أن يكون مزوداً ، ليفعل هذا ، بقدرة خاصة جداً ... وكل شيء . بين يديه اعتبره لا يمت للوسيقى بصلة يتحول إلى موسيقى ... إلى أستنتج من هذا أن العناصر الزائدة لا تشكل الموسيقى إلا عن طريق تنظيمها ، ويفترض هذا التنظيم مقدماً عملاً شعورياً يقوم به الإنسان ، (١٥) .

والنشاط الذى يصنع الموسيقى يساعد على اختيار الموضوعات وتنسيقها ليشيد عليها عمله ، « فالموسيقى كفنان المعيار يبحث قبل أن يبدأ بناءه عن المواد الخام المناسبة ... يفعل هذا قبل أن يشرع فى كتابة لحن ما أو سوناتا ما ، وفى هذا يجد البواعث الموسيقية المناسبة على أن لموضوع اللحن أو السوناتا صفات تناسب هذا العمل أو ذاك ، وعلى أن الفنان الموسيقى عليه أن يختار من بين الأفكار ما يناسب والشيء الذى يريد أن يصنعه ، فإن هو أهمل ناحية الاختيار هذه فلن يكون لحنه إلا لحناً رديئاً ، أو لن تكون السوناتا التى ألفها إلا سوناتا فاسدة

« هذا ، ولن يتخذ الموضوع بالضرورة الصيغة التى نعرفها ونقصد إليها .. إذ تتقدم أربع أو خمس نغمات على شكل نظام معين ووزن معين ، وهنا يشعر الإنسان فجأة بأنه يتذوق هذا النوع من الحلية ، ويستجيب إلى ذلك الموضوع ويحتفظ به ويتدرب عليه ويعمل من أجله ... كان من الضروري إذاً أن

يصنع الموسيقى موضوعا . ولكن ليس الموضوع هنا حتما جزءا من ميلوديا ، بل حالة نغمية تدخل فيها جميع العناصر الميلودية والمنظومة والهارمونية ... وقد شكلت الخلية البدائية كما يشكل الصلصال ويشذب ويعطى شكلا ، ولمواجهة هذه الخلية البدائية يتعين على الفنان أن يبحث عن أشكال أخرى تشبهها أو لا تشبهها ، بحيث تشترك وإياها لتعطيه أشكالا جديدة قابلة للتنمية .. إذا لابد أن يفكر مقدما في ضرورة هذه التنمية وهو يصنع موضوعا ، (١٦) .

ومن بين الوسائل مجد وسائل النقل والتكرار والتقليد والوضع موضع العكس ، وهى وسائل نصف غريزية تسمح للفنان بإفشاء العمل الفنى ابتداء من موضوع ما ومن جملة موسيقية ما ، تقدم لجملة أخرى وهكذا . على أن هذا التجديد والرحابة والفرارة فى نمو المقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تقاس إلا بمدى خصب الخيال الشكلى لدى الموسيقى . ولقد نجح بيتهوفن حين ألف «منوعاته» الاثني والثلاثين بناء على نغمة صغيرة أخذها من ديابلى . على أن قوة التجميع تظهر عظيمة ضخمة لدى باخ بالذات ، رغم أنه يكتفى بعناصر تتعلق بالموضوع هى أصلا من أفقر ، بل وأتفه العناصر : بعض النوتات من جاما صول - لا - سى - دو ، أو الأربع النوتات المأخوذة من أحرف اسمه . لكن الطريقة التى يعامل بها ويفيد منها ويستخرج من واقعها موسيقاه طريقة لا مثيل لها ، وتنحصر عقبريته - ضمن نواح أخرى - فى حدة النظر التى تسمح له بالكشف عن إمكانيات تحقيق المقطوعة ، والتى لا يمكن أن يرى غيره فيها شيئا ما

وهكذا يصبح التشكيل الموسيقى عنده مشكلة فنية عليه حلها ، ولعبة فى نفس الوقت معقدة ومغرية ... وكان كلما تقدم فى حياته الفنية - مثله مثل كبار المصورين الذين كانوا يبسطون استخدام الألوان لأقصى حد

عندما يصلون إلى سن الهرم — قلل من معطيات المقطوعة . ولقد شيد « القربان الموسيقى » كله على موضوع قدمه له فردريك الأكبر . أما « فن الفيج (اللحن العائد) » الذى كرس له الأشهر الأخيرة من حياته فهو يجمع خمسة عشر لحناً عائداً ، وأربعة ألحان كنسية بذت كلها على موضوع وحيد . ولقد حمل ماخ علم « الكوترايون » لدرجة من السكالم تضم كل ما يمكن أن يحويها هذا الفن ، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يتدع غيره جديداً فيها ، وأن يكتب ألحاناً عائدة ، اللهم إلا من قبيل المران أو بشكل عابر ... وتتحصر المعجزة فى هذا فى أن موسيقى هذا العالم المنطقى ذى الشعور المرهف تنحطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة ... الأمر الذى سمح بتسميته « سيد الهوى الطليق » ، والذى جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته « أنسيابا » .

وليس « اللحن العائد » هو النوع الوحيد فى التأليف الموسيقى الذى يخضع للقواعد . فالتسلسل والسوناتا التى تنفرع منه ، والسيمفونية ، التى هى سوناتا لالوركسترا ، والكونشرتو الذى هو السيمفونية بآلة وحيدة (سولو) كلها كذلك أنواع ذات شكل محدد ، بمعنى أن بناءها محدود معروف ، وإن خطتها مفروضة على الفنان . فالموسيقى التى يشرع فى كتابة سوناتا يجد نفسه إذا فى وضع يشبه وضع الشاعر الذى يريد كتابة قصيدة مديح ، أو قصيدة غزل محددة ، يتعين عليه أن يضع ثلاثة أو أربعة قطع تسيطر عليها نغمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها « الأليجرو » ، بحيث تستجيب هذه الحركة « الأليجرو » للشروط الآتية : عرض موضوع أول ، ثم عرض موضوع ثان بالنغمة السائدة ، وتقديم ونحو طليق للمقطوعة بجميع النغمات العالية والمنخفضة الممكنة ، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثانى وكلاهما فى إطار النغمة الرئيسية .

وهذه القواعد بطبيعة الحال ليست ذات قيمة مطلقة ، ولقد استخلصها أصحاب النظريات من الأعمال الموجودة ، كما استخلص بوالو قواعد التراجيديا

الكلاسيكية من أعمال كورنى وراسين ... غير أن كورنيللى وفيغا لى وموتسارت وبيتهوفن لم يكونوا فى علمهم أبدا عبيدا لقواعد مرسومة ... هذا لدرجة أن أسانذة الفن يؤكدون أنه ما من لحن من ألحان باخ قد شكل طبقا لنظرية ما ، وبالتالي ما من لحن منها كان صحيحا صحة كاملة . إن العبقرى هو الذى يستخدم القواعد ، ولا يتخدها . أضف إلى ذلك أن الصيغ الموسيقية قد تطورت كما يتطور كل شىء . حتى . فالسوناتا عند بيتهوفن لم تعد ما كانت عليه عند هايدن أو عند موتسارت ، ومن باب أولى ليست لدى بيتهوفن ماستكون عليه عند فرانك وجابريل فورييه وديبوسى ورافيل .

لهذا نرى أن من الضرورى أن نميز بين القواعد والقوانين ، باعتبار أن القواعد التقليدية ، أحيانا ما تكون عشوائية ، ودائما ما تكون متغيرة . . ليست إلا التعبير المؤقت والتجسيد الوقى لقوانين طبيعية ودائمة لازول أو تنشوء لأنها تقابل المطالب الرئيسية للنفس . وتضمن القوانين المانطق الموسيقى الذى سبق أن تحدثنا عنه . وهى تنظم حول فكرة النظام . لكن ماهو النظام إن لم يكن تناسق المنوعات ووزن المتعدد ، (١٧) وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة عملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا وانعدام تماسك . وبذلك يصبح فن الموسيقى هو إيجاد التوازن بين هذين العنصرين . على أن من الضرورى أن تتضمن الوحدة التباين وأن يؤدى التباين إلى الوحدة ، والتقابل بين الأضواء يهدف إلى حل نفسه بنفسه فى مجال التطابق . . والتطابق إلى . بالأضواء التى أعدت له وغذته .

هذا التجميع من الواحد والمتعدد يضم وسائل عدة .. على أن النغم الذى يوضح الحد العام للعمل الفنى ، ووزن الدقات المتساوية ، وعرض الموضوع المعين على قرات منتظمة ، وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات التى تعلو بعضها بعضا ، كل هذا عنصر وحدة . أما عناصر التباين فهى على

عكس ذلك : التشكيل الذى يدخل أنفاما ثانوية ، وحرية الوزن وتبادل البواعث الميلودية وتعارض التنبؤ والمجموعات الآلية والطوايع . وتأتى أهمية الصيغ الثابتة من أنها تمثل توافقات تم اكتسابها بطريق الاستعمال وتعمل على الجمع جمعا مقبولا محببا بين الوحدة والاختلاف — فالسلسلة مثلا عبارة عن تنابع مقطوعات من أنغام راقصة كتبت بنفس النغم وبنت كل منها على موضوع واحد، حركته حية وبطيئة، وأوزانه زوجية أو ثلاثية أو رباعية الزمن تشكل تضادا وتضم حركات حية « ألمانية » وجازية وساراباندا الخ... فإذا فقدت هذه القطع ارتباطها بموسيقى الرقص ، أو ، إذا ضمت لنفسها موضوعا ثانيا ، أو ، إذا أحاطت بالحركات السريعة بحركات بطيئة مثل الليجرو وأداجيو ، أو أندانت ومنويه ، أو شيرزو ، أو الليجرو النهائى ... تكونت عندنا السوناتا ، أو الكونشرتو أو السيمفونية الكلاسيكية .

الشكل الموسيقى

ولن يألو البعض جمدا -- فى النقطة التى نتحدث فيها -- عن أن يتهمنا بالشكلية ، ولسوف يقال إن الموسيقى بالنسبة لك نوع من بناء ، أو طريقة تنفيذ فنية ، أو علم تجميع النغبات ... لكن الأمر هنا ، كما هو الشأن فى أى مجال آخر ، أمر فن يبدأ عندما تنهى الطريقة التنفيذية ، فكم من أعمال موسيقية لا يمكن أن يعاب عليها بشئ من الناحية الدراسية البحتة، ولكنها عندما تنفذ طبقا للقواعد كلها ، تودى إلى ضجر قاتل . . . وكمن أعمال أخرى تهزأ بالنظريات ولكنها مذهلة حلوة . . . وإذا أنت تهتم لدرجة مبالغ فيها بالناحية الشكلية للموسيقى ، ألا تعرض نفسك لخطر تشجيع الروح الأكاديمية الجامدة على حساب العبقرية والحياة؟ ألا تعرض الموسيقى كذلك للتجرد من كل عاطفة وكل قريحة فياضة وكل حرارة بشرية ؟ ألم تكن « العودة إلى باخ » أعوام ١٩٢٠ - ١٩٢٥ أمرا أدى إلى تفضيل موسيقى مجردة جامدة كان مطعمها الأول أن تشبه « آليّة مصنوعة

جيدا ، ومن هنا كانت مثل العناوين . «خطوة الصلب» للموسيقى بروكوفيف و«الباسيفيك رقم ٢٣١» للموسيقى هونجر .

وعلى كل فإن الأوارية التي تمنح للشكل تنفي أهمية التباين في التجربة الموسيقية وفي طبائع الموسيقيين . ذلك أنه إذا كان صحيحا أن بعضهم مثل مندلسون وسان صانص ورافيل وسترافنسكي يراخون لأدق أنواع الشكل المحدد ويطبقونه تماما عندما يلزم ذلك ، فإن آخرين مثل شومان وبرليوز وشوبان وديبوسى يتخلصون غريزيا من كل أنواع القواعد والقوانين ويريدون أن تكون أيديهم طليقة حرة . ثم إن هناك إلى جانب المنطقيين والمهندسين الموسيقيين - وهذا نفس الشيء - هناك المغرمون والمتحمسون بالحب، والوجدانيون ، ركاهم يلقى أرضا بالموسيقى المشبعة تشييدا علميا لتجسد المشاعر الحما ودما . كما يقول ديپوسى ، ويطالبون ، كما يفعل كلود آشيل بضرورة «البحث عن نظام داخل نطاق الحرية ، لا في نطاق قواعد فلسفية أصبحت عاجزة ولا تصلح إلا للضعفاء ... وبألا نستمع لنصائح أحد إلا الرياح الى تسرى وتقص علينا قصة العالم» (١٨) .

هذا أصلح لنا نحن الذين نستمع للموسيقى ... فإذا كان لاغنى حقا لكي نفهم الموسيقى أن ندرس كيفية تشكيلها والهارمونية والكونتريوان . . وإذا كان من الضروري لكي نذوقها أن نعرف كيف صنعت ، لأصبحت مصدر تعب أكثر منه لذة . ومن حسن الحظ أن الموسيقى كما يقول ديپوسى شيء عليه أن يبحث كيف يبعث اللذة عندنا . ولا بد أن يكون الجمال محسوسا ، وأن يمنحنا المتعة المباشرة ، وأن يرض نفسه علينا أو يدخل في ثنايا قوسنا دون أن يبدل أى جهد لنفهمه . (١٩) .

زد على هذا أولا بتحديد الطبعة الصحيحة للشكل الموسيقى . وابعد عن نفسك هذه الفكرة - هكذا يلاحظ رولان مانويل - إن الشكل

شئ خارج عن الموسيقى، ونوع من نسيج خفى يستخدم لإضفاء التماسك اصطناعاً على الحدث الموسيقى . . إن الشكل هو النظام الداخلى الذى يبعث الحياة فى التكوين ، والعمل الفنى لا يوجد فعلاً ولا يمكن أن يفهم إلا من خلاله ، والشكل هو الذى يصنع العمل بمعناه وبعلة وجوده وبحيائه، لكن هذا الشكل ليس مربياً بالضرورة ، فهو فى الاليجرو ظاهرى واضح تماماً ، لكنه فى الحركة البطيئة أقل ظاهرياً ووضوحاً منه فى الاليجرو .

هكذا نخطىء من البداية إلى النهاية إذا نحن تصورنا أن صيغة السوناتا أو صيغة « اللير » عبارة عن قالب تصب فيها من الخارج مادة رنانة ... فهناك صيغ ثابتة ترغم الموسيقى على الخضوع لمطالب الإطارات المحددة، لكن هذه العناصر الظاهرية للبناء الموسيقى ليست ترجمة مادية مربية لنظام داخلى روحى مختلف . (٢٠) لا شك أننا إذا أردنا أن نكتب سوناتا ، علينا إيجاد موضوعين وربطهما سوياً تبعاً لخطة مرسومة مقدماً . ولا بد هنا أن يملأ القالب المفروض علينا وأن تبعث فيه الحيوية الإبداعية التى تستولى عليه وتستغله لى يصبح شكلاً حياً . على أن الحيوية عنصر نابع من العمل نفسه ومندمج فى الموسيقى الذى أبدعه . . وعند ما لا يكون هذا الاندماج ممكناً بسبب نقص فى العبقرية أو عدم التوافق المزاجى ، تطبق القواعد آلياً . . وهنا يحسن ترك هذه القواعد بدلاً من السقوط فى الروح الأكاديمية .

ويظل الاهتمام بالشكل الخارجى للعمل الفنى قائماً ، ولا يمكن تركه لما يسمى الهوى السائد أو ما يدعى بأنه الوعى ، وكلاهما مصدر فساد مباشر للعمل نفسه كما زى لدى بعض الرومانتيكيين . والحقيقة أنه « إذا نتج فى الإيقاع خطر التطهر من القواعد تطهراً مطلقاً ، وإذا كانت الموسيقى بعد باخ قد وقعت فى خطر الروح التعليمية أو التكلف ، الأمر الذى مهد للثورة

التي قام بها بيتهوفن حين حقن الموسيقى بدم جديد ، فذلك أن الخطر ناجم عن انحطاط المشاعر نفسها بسرعة فائقة . . .

فطالما قلنا وكررنا إن الشكل والفكرة في الفنون الجميلة عامة شيء واحد ، وبهذا ، فإذا كان الرومانتيكيون قد ميزوا بين الشكل الخارجي والفكرة ، وتركوا جانباً البناء بالمعنى الدقيق ، والمنطق فأولوا الهوى الشخصي اهتمامهم ، فإنهم بهذه الطريقة قد حرموا هذا الوحي نفسه من الأساسيد التي يستند إليها ومن إطاراته التي يعيش فيها ، فقد كانت الأشكال في ذاتها رغم المؤلف الموسيقي على الإيجاز والوضوح بصفتهما ضروريين الأسلوب العظيم الذي كان ينشئه يعتبره — وهو على حق — الصفة الأساسية لأرفع أنواع الموسيقى . . . وحين أضفى نيتشه على الموسيقى روح السكالم ، تمكن بالغ من الوصول إلى القوة الانفجارية في الموسيقى . . . أما الموسيقى الرومانتيكي فقد كان على عكس ذلك يستوحى عمله من مثل أعلى أدبي أكثر منه موسيقى ، ويحرم نفسه من قوة الشكل في ذاته ، ولذا تجده وقد بالغ في الإفادة من الوحي وقد ملأ صفحاته «ملثا» ، حتى إذا كان من أكبر الموسيقيين . . . وقد كانت النتائج المباشرة لهذا الفن المستند إلى القوى الغامضة للفرد ؛ ذلك الفن الذي يرفع العاطفة على حساب العقل أن ترك الفنانون الدقة وعدلوا عن البحث المستمر العسير عن السكالم الفني . . . وبالاختصار عن القدرة العليا فحسب ، (٥) .

(*) انظر بوشيه: معرفة الموسيقى ص ١٧٩ — ص ١٨١ ، حيث يميز المؤلف بين موسيقيين إغائيين وموسيقيين عواطفين ، وبين تصور إيقاعية «وعصور عواطفية» . . . وهكذا جاء الموسيقى متوفردي بعد فترة طويلة كانت الموسيقى فيها توضع وسط العلوم وبيتهوفن (ص ١٥٣) وهكذا جاء التمييز صريحاً ولكنه لا يحل المشكلة ؛ إذ لا شك أن الإيقاع أو العواطف تسيطر دائماً عند الموسيقى مهما كان الاتزان عنده موجوداً (ص ١٥٤) ومع ذلك فالإيقاع والعواطف ليسا طبقتين متباعدتين أو عنصرين تتكون منهما الموسيقى والموسيقى بصفتها موسيقى ليست إلا إنشاعاً وكل ما فيها إيقاع — ومن ناحية أخرى فإن العاطفة التي يحسب الإيقاع جزءاً من الإيقاع نفسه ، وهي صفة الإيقاع نفسه التي تجعله محركاً للشعور ولا علاقة بين هذا وبين العواطف الطبيعية التي تحدث عنها بودلير ولا شيء فيها يطبق بنظرية العواطف لديركارت .

ولنسرع لنضيف إلى هذا أن الرومانتيكيين ، بصفتهم موسيقيين لم يتركوا جانباً أهمية الشكل ، بل نجدهم يعترفون بضرورة الاهتمام به اهتماماً أساسياً ، كما نجد هذا في الصفحة الآتية من مذكرات ديلاكروا عن شوبان ، يقول ديلاكروا : « كنت أسأله (شوبان) عما يقم المنطق في الموسيقى ، فيجعلني أشعر بالهارموني والكونتربوان ، الأمر الذي يعنى أن اللحن العائد هو المنطق في الموسيقى ، وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعنى معرفة هذا العنصر عقلاً واستنتاجاً في الموسيقى . . . وهذا يعتبر العلم كما يبينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه . . . وعلى عكس هذا لن يكون الفن ما يراه الرجل العادى ، أى نوعاً من الوحي يأتى من حيث لا ندرى ، ويسير عفواً ولا يبين الشكل الخارجى الجذاب الأشياء ، بل هو العقل نفسه تزينه العبقرية طبقاً لمسيرة ضرورية تحكمه قوانين عليا ، (٢١) .

وما من شك فى أن جميع الرومانتيكيين كانوا على نفس الدرجة من الفهم كما كان شوبان ، ومع ذلك فالصعوبات التى صادفوها ، وأحياناً أسفهم على ما لم يستطيعوا عمله له مغزاه . . . فقد كانت « المهنة » دائماً بالنسبة لبرابوز عقبة ، ولطالما قاسى عمله الفنى من هذا . أما شوبير ، وهو نموذج العبقرى غير المثقف ، والموسيقى الذى لم يكن له نظير فى نوع « الليدر » هذا النوع الذى يلعب فيه الوحي الجارف الدور الأساسى ، فلا قيمة له عندما يحرب نفسه فى السيمفونية ، وعندما يشعر يوماً بعجزه الفنى فى هذا قرر فى آخر أيام حياته أن يتلقى دروساً فى الكونتربوان ، لكن الوقت كان قد فات . وعن شوبان ، لا بد أن نعرف بأنه كان قد أبدع أيما إبداع فى المقطوعات الموسيقية العاطفية الصنيرة التى توقع على البيانو أو بالصوت الإنسانى ، فإنه يضيق ذرعاً بالأعمال الموسيقية ذات الحجم العريض ، لأنه طالما تردد على الشعراء كثير جداً ولم يعرف من سادة الموسيقى إلا القلائد . .

ولذا فهو يوصي صديقه العزيز براهمز ، قبل أن يسقط في هوة الجنون بقوله : « احذر من تقليدي ، أول عنايتك التنفيذ الفنى ... وابتعد عن السكلامية » .

اختصاراً فإنه مهما تكن المواهب والأصالة وقدرة الموسيقى فإن الكلمة الأخيرة للبناء والإنشاء والشكل — أى الصيغة — وعلما سترافنسكى هنا ان من الضروري إذلال العناصر الديونيزية وإخضاعها للقانون ، (٢٢) ويؤكد المحدثون هذه الحقيقة بطريقتهم ، وهم لا يفلتون من القواعد التقليدية إلا ليفرضوا على أنفسهم قواعد أخرى قد تكون أكثر تشدداً ، والصنع أو الأشكال لدى سان صانص أو لدى رافيل ، أقل حرية ، رغم بعض المظاهر الخارجية منها عند موزار ... وترك النغم من حيث علوه وانخفاضه لدى شونبرج وتلاميذه يؤدي أحيانا بموسيقاهم إلى التدهور ، لأن الطريقة التسلسلية عندهم تحدد هذه الموسيقى بمنطق أكثر تصلباً من منطق المصور الماضية .

لكن يحسن بنا أن نظل في إطار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وأن نلقى أسئلنا على كلود ديوبسى بصفته أحد المحدثين الذين لم تفقد موسيقاهم بتألقها شهرتها القوية من حيث كونها غامضة وغير متهاكة . فما من موسيقى مثله كره النظريات والتجريد والتقليد والصنع المدرسية ، وما من موسيقى حارب أكثر منه من أجل العود إلى المنابع الطبيعية للموسيقى لوجود — كما يقال — « النغم تحت النوتة » ، والإدراك تحت الفكرة (٢٣) . مع هذا فإن ديوبسى هذا بعينه هو الذى قال : « كلما سرت إلى الأمام سادنى الرعب من هذا الخلط غير المقصود ... الذى ماهو إلا خداع للسمع » .. وهو بعينه الذى يرفض أن يوصف بأنه انطباعى ، ويرى فى الانطباعية تعبيراً سهلاً غرضه احتقار الآخرين ، .. لا شك أنه فضل الملابس المفصل تفصيلاً على الملابس الجاهز ، وعمل على إخفاء الخطوط الرئيسية فى عماله بنفس

القدر الذى عمل به الآخرون على إظهارها ، ومن هنا كان الشكل عنده أقل جموداً منه عند غيره . وهكذا كان الشكل لديه دقيقاً ... وهناك حكاية صغيرة توضح اهتمامه بالشكل ، فقد قدم له صديقه سأتى يوماً إحدى مقطوعاته الى ألفها وما إن سمعها ديبوسى حتى قال له : إن ليس لها شكلاً .. وعليك أن تحصر نفسك فى كتابة شىء بشكل ما .. لكن من أجل الله .. أرجو أن يكون لهذا شكل . (٢٤) .

هكذا كما يتضح من المثل الذى قدمناه عن ديبوسى ، لا نقول إن الشكل يعنى الشككية ، فتانة البناء لا تمنع أبداً وجوداً أصالة ، ولا حلاوة الطعم ، ولا تحرك المشاعر الناتجة كلها عن التعبير ، بل على العكس من ذلك نعتقد دون أى تناقض إن أحسن الموسيقى بناء ، هى بعينها أحسنها تعبيراً ، لهذا السبب الوجيه أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير . وهكذا يرى الموسيقيون ولنحكم على هذه الحقيقة بناء على الحكاية الصغيرة الآتية التى يتذكرها أحدهم ونلتهطها فى حينه :

وصل « جيدالج » إلى حجرة الدراسة متأخراً ، وجلس أمام البيانو وقدمت له قطعة كورال أولحن عائد ليعزفها ، فأخذت عيناه تقرأ النص طويلاً ، ثم أخرج قلبه ورسم علامة ألتوأو تينور وهو يقول بصوت منخفض ليس هذا معبراً ، فهل كان يقصد إيجاد سر خاص فى النص ؟ لا .. بل إنه كان يستدعى هذه العاطفة وذاك الذوق ، وروح الاختيار التى تتصف بها الحساسية .. والعجيب أنك تراه وقد توقف فجأة أمام لحن « ستريت » كان بناؤه رديئاً .. هنا كان من الممكن أن يطول سكونه ، لكنه قام فجأة يكتب .. وأخذت ريشته تجرى مدة خمس أو عشر دقائق ... ثم أخذ يعزف ما كان قد أدرك .. لقد كان كل شىء فى مكانه ، وكان كل شىء يحدث رنيناً ورنيناً .. وأخذ التلاميذ ينظرون إلى بعضهم البعض دهشة ورضى ، لأن خيال الأستاذ وعقله وبديه كانت تلاً كلا منهم بالانتعاش الناتج عن الوزن الذى كان يحسه من خلال الموسيقى . (٢٥) .

هل نخرج من هذا بأن الموسيقى لا يمكن أن تكون شيئاً آخر إلا موسيقى تم صنعها جيداً؟ لا شك لا.. لا إذا كان الأمر واجب يعطى لتليذ عليه ان يطبق القواعد المحفوظة، لا أيضاً إن كان الأمر موسيقى يكتبني بأن يكون متماسكاً مع نفسه، وبأن يحترم منطقاً خاصاً في النغم أو اللانغم يكون قد وضعه لنفسه كبداً ثابت. نعم.. لا شك في هذا إذا كان المنطق الذي تتوجه العبقريّة، كما يقول ديلاكروا - أو على الأقل - زينه الموهبة، يؤدي إلى خلق أشكال وصيغ جميلة بصرف النظر عن نوع القواعد والتطورات.. صيغ جميلة وتجميعات جميلة ميلودية أو هارمونية تبعث السرور في التفكير والحواس في وقت واحد. هكذا نسير دائماً ونحن نجد التعارض بين ديونيسوس وأبولون. لكن الحقيقة أن أبولون يحمل ديونيسوس بين طياته، وما الغناء الموسيقي في ذاته إلا ما تنبض به الصيغة. إن الحكمة التي وجهها نيتشه خاصة بفاجر تنطبق على جميع عباقرة الموسيقى، ألم يكن من مزايا القداى أن كان أرفع المؤثرات لديهم في نفس الوقت وسيلة جمالية، في حين أن حقيقة الطبيعة عندنا، نقصد على ما اعتقد تناسخ الحياة البشرية والإحساسات البشرية، يجب أن تستخدم للحصول على مثل هذه النتيجة؟.

الموسيقى والمعمار والرياضيات

إن فكرة التشييد الموسيقي في ذاتها تذكرنا بفن البناء. ولقد أشرنا مراراً إلى عمل مهندس المعمار لنوضح نشاط الموسيقي الفنان. فالحقيقة أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالباً ما يلاحظها الفرد.. ولدرجة يقال معها إن الموسيقي بناء يتحرك، وإن البناء - على حد قول جوته - «موسيقى مركزية». ألا يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لكليهما علاقة بالرياضيات؟ فلننظر عن قرب إلى هذا التجانس، وسنرى أن هذا التجانس

لا يقبل المناقشة لدرجة أننا إذا دفعنا بالبحث فيه إلى مدى بعيد فإننا قد نقضى على ما يحدد أشكال الفنون الجميلة ، بل والفن نفسه .

ليس من المستحيل أن نحدد القرابة بين الموسيقى والمعمار كما صورتها قصة دآمفيون ، الذى كان يعزف على القيثارة فتتحرك الأحجار . « فن اواضح أن الموسيقى والبناء فنون تستطيع أن تستغنى عن تقليد الأشياء فى الطبيعة ، وهى فنون للمادة والشكل الخارجى فيها علاقات أشد قوة من تلك التى توجد بين الفنون الأخرى ، باعتبار كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها عومية . . ذلك أن كليهما يقل التكرار بصفته وسيلة قوية للتعبير ، وكلاهما يعمل بطريق التأثير الحسى لكبر الحجم والقوة فيهما ، التأثير الذى يجعلهما قادرين على جذب الحواس والعقل لدرجة الذهول . وأخيراً فإن لهما طبيعة خاصة من حيث إنهما يوحيان برفاهية تفتح عن جميع العناصر فيما بينهما وتنميتهما منتظما يجعلهما أقرب ما يمكن من الهندسة والتحليل . لقد نسبت أهم ما فى هذا ، أقصد الإنشاء ، ذلك الربط بين المجموع والنفاصيل ، وهو شئ يمكن أن تلمسه فى الأعمال الموسيقية والمعمارية أكثر منه فى فنون إعادة تصوير الكائنات المرئية نقلا ، وتلك التى تستعبر عناصرها ونماذجها من العالم الخارجى ، والأمر الذى ينتج عنه ضعف معين فى النقاء ، وإشارة إلى العالم الخارجى ، وإحساس غامض يأتى عرضاً ، (٢٦) .

غير أن هذا التقريب لا يصل إلى جوهر كل من فنى المعمار والموسيقى ، لأن المواد الأولية التى يستخدمها كل منهما — تقصد الأجسام المادية من ناحية ، والتغمات من ناحية أخرى — تجعل من الأول فناً يتعلق بالمكان ، والثانى يتعلق بالزمان . وصحيح أن الزمان والمكان ليسا كما اعتقد بيرجسون قابلين للانفصال تماماً . فالموسيقى مثلاً — رغم كونها فناً زمنياً — تنطلق

في مكان يتخيله السامع خلقت « لئرى وتسمع في آن واحد » .. والكوتربوان عبارة عن خطوط وعن هارمونيّات الأحجام ، ولا يدرك العقل تتابع النغمات إلا لأنه يدرك سيرها ، فالميلوديا ترتفع وتنخفض وتعلق كهصفور ، في حين ينظر السامع بالأذن تطور سيرها ، (٢٧) . هذا وانضج الصفة المكانية للموسيقى عندما يستخدم الموسيقى طريقة العزف المعكوس حيث يتابع الموضوع مصحوبا بإيعادله وبمائله تماما بحيث يصبح هذا المائل بمثابة انعكاس دقيق في مرآة .

وفن البناء بدوره لا يمكن أن يتحقق خارج الزمن مادام يفترض حركة العين التي تستعرض مختلف أجزاء المبنى « وهو متحرك » ، وليس بغير متحرك . ديناميكي ، وليس ثابت . هذه الحقيقة تستند إلى البصرية الطبيعية ، وإلى أن الرؤية لا تسير بالتوازن ، بل إنها تتابع الشيء ، لأن الرؤية المتميزة دائماً تكون مختلطة للشيء ، حيث يظهر الخط المتعرج وهو يتحرك ، والحقيقة أنه لا يتحرك في نظر الرائي فعلا ، بل إن العيون نفسها هي التي تتحرك حين تتابع هذا الخط ، (٢٨) .

ورغم الاتصال بين الزمنية والمكانية فهما متميزتان .. وهكذا الأمر في الموسيقى وفن البناء ... ولعل من المبالغة في استخدام اللغة القول بأن « فن البناء زمني لا مكاني » ، (٢٩) . لأنه إذا كان الزمن والحركة شيئين ضروريين لبحث تفصيل أجزاء مبنى معين فإن هذا المبنى يتقدم للنظر كله مرة واحدة ، باعتباره قد شيد ليعطى عن نفسه انطبعا شاملا ، وباعتبار شخص أجزائه أمراً الغرض منه تقوية هذا الانطباع وتنويعه . أما في الموسيقى فالأمر على نقيض ذلك ، لأنها بحكم شكلها ذات طبيعة تتابعية ، مثلها مثل الأدب ، « لا ندرك فيها التفصيل وينتج تجميع العمل الموسيقي

إذا هكذا من الخاص إلى العام، ويكون الجهد الذى يطلب إلى السامع جهداً زكياً أو تأليفاً لا تحليلاً، (٣٠).

لهذا لا يمكن الحديث عن الموسيقى الموجبة للعيون إلا وهى ما تزال على الورق . أما عزفها أو إيقاعها وسماها ، فهو يخضع قبل كل شئ لقانون عدم رجوعية الزمن ، حتى ولو كانت هذه الموسيقى تدفعنا إلى تخيل أشباح تسير أو تتحرك فى المكان .. وهكذا فهى تعطى نتائج مختلفة جداً عن نتائج البناء رغم أنها تستخدم التعادل كما يفعل فن البناء . فصورة زخرفية صغيرة مقلوبة ترين مبنى ما تتطابق بالنسبة للأبصار فى ناحيتين تتكرر فيهما، ويمكن إدراكها فى سهولة. أما موضوع الموسيقى الذى تقلبه بالنسبة للسامع فلا يمكن إدراكه لأنه ليس صورة بسيطة تعكس الموضوع الأول فى مرآة مخسب ، لأنه يظهر كما لو كان مشوهاً أو مقلصاً (٣١) ، ولا يمكن لغير المتخصص غالباً أن يدركه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن التكرار فى الموسيقى وفى فن البناء لا يعبر عن نفس الشئ ... فالرسوم المعمارية التى تتكرر تؤثر عن طريق وجودها معاً، والنال فى تخلق من أى تأثير بالمفاجأة أما فى الموسيقى فإن عودة الملوديا تفاجئنا لأن المفروض فيها أن تكون قد اختفت ، ولكنها تختفى لتعود مرة أخرى .. ففى البناء نجد المضاهاة فى المكان . أما فى الموسيقى فنجد التابع فى الزمن .

والموسيقى أيضاً — إلى جانب البناء — هى الفن الذى عمل أكثر من غيره على نمو الرياضيات، وأصلها — كما نعلم فى الغرب على الأقل — يرجع إلى فيثاغورس . فلقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن الأعداد هى بنوهر الأشياء ونسيج الحقيقة ، وكما يقول هو : « منبع الطبيعة الأبدية » (٣٢) ، على أن تناسق العالم يأتى من علاقات عددية بسيطة، هى التى تنتجها الموسيقى، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها فى أغنية الصوت البشرى . ومن هنا كانت الرابطة بين الموسيقى وعلم الفلك ، تلك الرابطة التى لم يتمكن أحد

من إنكارها . ألم يتحدث أندريه جيد بشأن باخ عن « موسيقى فلكية » .

لقد تشبعت الروح اليونانية بالدرس الذي ألفاه فيثاغورس ، وتجد آثاره عند أرسطو وأرسطو ، ثم انتقلت هذه الآثار إلى العصور الوسطى . التي تعتبر الموسيقى علماً تضعه في « رباعى المعرفة » مع الحساب والهندسة والفلك . ولقد أولى كثيرون من محدثى العصر الحالى الرياضيات دوراً هاماً جداً في النظرية الموسيقية ، فهناك لا يبتز يأخذ فكرة معينة من سانس أو غسطين ويقول إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يفعل ذلك ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً . فالموسيقى « تمرين لا شعورى على الحساب » . . . ولندكر أن من بين فلاسفة ماوراء الطبيعة الألمان ، هناك مثل هربارت — من كانت عندهم الأعداد والنسب هي العناصر الحقيقة للجمال الموسيقى ، (٣٣) .

وهناك حقائق واضحة تثبت هذه الرابطة منذ أول نظرة ، فقد كانت تجربة الوتر الاهتزازى معروفة عند فيثاغورس ، كما أن قطعة الأمعاء تصدر رنين « الثمانى » عند ربطها من منتصفها . والخماسى عند ربطها من ثلثها و « الرباعى » عند ربطها من ربعها . وبهذا تكون الفترات الموسيقية الرئيسية فيما بينها كالآرقام ١ — ٢ — ٣ — ٤ ، ويمكن تمثيلها بالنسب $\frac{1}{2}$ — $\frac{3}{4}$. هذه الملاحظات صحيحة ، وخصوصاً إذا أضفنا إليها الظاهرة المسماة ظاهرة الرنين المتعددة التي ثبتت صحتها أيضاً بعد التجربة العملية . فالوتر الاهتزازى يصدر إلى جانب رنينه الرئيسى نغمات جزئية تسمى النغمات الهارمونية ، والنغمات الأولى — بصرف النظر عن ازدواجات الثمانى : أوت — صول — مى ، تشكل التوافق لمقام كبير متكامل ، وهو العماد الرئيسى فى الهارمونى الكلاسيكى الذى كان يسميه رامو « الدفعة الأولى للطبيعة » . ولقد أولى اهتماماً كبيراً أيضاً « لدورة الخماسيات » . وقد رأينا

أن الخماسي يقابل الرقم ٣ وهو رقم كامل تماماً . إذ يمكنك الحصول على جاما كاملة ذات اثني عشرة نوتة إذا أنت أصدرت نغمة أيا كانت ثم سرت من خماسي إلى خماسي نحو السميك أو نحو الحاد على السواء . أما النغمة الثالثة عشرة فهي تؤدي بك إلى تلك التي بدأت فيها أول الأمر . وكل هذا يمكن تصويره على شكل دائرة مرسومة فكيف إذن لا نقول إن الموسيقى تعتمد على العلاقات العددية البسيطة وهي الموجودة أصلاً في الطبيعة ؟ .

إن النتيجة النهائية لهذا تتعدى هذه الحدود . فقد كان من الضروري أصلاً أن تأخذ النظريات الموسيقية في حساباتها الضروريات الطبيعية التي تتعلق بالرياضيات أو بالطبيعة ، وقد فرض الثماني نفسه كمناس للسم الرنان ، لأنه ناتج عن تقسيم الوز في منتصفه ، بل لأنه يستجيب لفرق الارتفاع بين أصوات الرجال وأصوات النساء . لكن لماذا استوصل ربع النغم، على الأقل في الموسيقى الغربية إلا لأن من العسير إدراكه على الأذن عامة ؟ . ليس للعلم دخل في الحقائق التي ترجع إلى تكوين الأعضاء الصوتية والحسية . ما من شك أبداً في أن الرياضيات قد أدت للموسيقى خدمات جليلة ، فسمحت لها بوجه خاص بتحديد سلم النغمات وإكمالها ، لكنها لكي تفعل هذا بالذات كان عليها أن تصحح الطبيعة وتعيدها إلى وضع زاهي مناسبة . وهكذا يصبح الرياضي مصلحاً للحقائق الموسيقية بعد أن كان مشاهداً لها حسب . . وبذلك أصبحت لدينا جاما تسمى جاما الفيزيقيين ، بعد أن كانت لدينا الجاما الفينثاغورية وحدها ، ثم أنت بعد ذلك الجاما المعتدلة . فإذا كانت الرياضيات إذاً قد دخلت إلى الموسيقى ، فذلك لأنها وضعت فيها على الأقل بالقدر الذي كانت تدخل به سابقاً . وعلى أية حال فإن الجاما ليست مطابقة تماماً حتى بعد تحسينها للبساطة العددية التي يحبها المنصفون والفلاسفة ، ولا شك أن من الدقة أن نحدد اللحظة التي يتوقف فيها الشيء عن أن يكون بسيطاً . . على أن الصحيح أنه بمجرد الابتعاد عن الرباعي أو الخماسي تبدأ العلاقات العددية في التعقد شيئاً فشيئاً .

هذا ولم يكن تدخل العلماء كبيراً لدرجة لم يكن هناك فيها فرق بين

معطيات الفيزياء ومعطيات فن النغمات .. فتلا في نعمة أوت مقام كبير في الارتفاع تختلف النوتتان لا — سى — عن تلك التي تتطلبها نظرية الفيزياء ، فهذه الأخيرة تتطلب — بعد وضع أوت — صول — مى — فا — رى — أن نضع قيمتها ؟ وهي غريبة في النغم من حيث ارتفاعه بل وعن نظريتنا الموسيقية — وتعل النوتتان لا — سى — محل سى ؟ لأسباب ميلودية . ومن أجل التقليد الشكلي في هذه الجاما الثابتة ذات الأربع النغمات من الرسم الناتج عن الجاما الرابعة الأولى . وأيضاً تخرج الهارمونيكات ١١٥٧ في أن واحد من أنغامنا ومن كتاباتنا ولا تدخل إليها إلا بناء على التقليد المعروف الذي يجعلنا نعرف « فا » النغمة الحادية عشرة بنغم « أوت » ، رغم أنه في منتصف المسافة بين فا « فا » (٣٤) ، وهكذا لن نصل إلى إغلاق حلقة الخماسيات إلا إذا دفعنا بإصبع الإبهام دفعة خفيفة ، والواقع أننا إذا بدأنا من أوت فإن النغم الخامس الثالث عشر يعطينا سى ■ الذي لا يختلط مع أوت فقط إلا بالنسبة للأذن ولإصابع البيانو .

على أى حال فإن الفروض الرياضية كانت أقل فعالية في تاريخ الموسيقى من تقدم التنفيذ الموسيقي على الآلات فلماذا مثلاً ظهرت الهارموني متأخرة لهذه الدرجة مادامت مبنية على الأعداد ؟ لأن المختصين كانوا يحلون استخدام المدى ، وذلك رغم ما كانت تتمتع به الرياضيات من حب ، ولقد كان اختراع المدى عاملاً على ترتيب عدة ميلوديات بعضها فوق بعض ، وهو الذي سمح بقراءة التجميعات الموسيقية قراءة رأسية ، وهو الذي أعد أيضاً لظهور التوافق للوقت الذي أدخل فيه قضيب القياس ولماذا استخدم باخ الجاما المعتدلة ؟ هل كان ذلك ليرضى تفكيره الرياضى لأن قيمة نصف النغم يعبر عنها بالجذر $\sqrt[12]{2}$ ؟ إننا نعلم مع ذلك من المعاصرين أن باخ لم يكن يفكر لا في الأعداد، ولا في النسب العددية. إذاً فإن الذي كان يريده في عملية الإصلاح التي كان قد شرع فيها هو إجراء تعادل تام بين أنصاف النغم الاثني عشر التي تتكون منها الجاما، ومن هنا كانت رغبته في نقل الأنغام وترتيبها إلى اللاهابة .

هذا التقدم في التنفيذ الموسيقية ، لم تعاون فيه الرياضيات بشيء . بل لأنها عرقلته في بعض الأحيان ، وهي مسئولة بوجه خاص عن أن الموسيقيين إلى حوالي منتصف القرن الرابع عشر ومعهم أمحباب النظريات في الجنوب الأوروبي قد أهملوا الثلاثي لأنهم كانوا غارقين في أحلام فيثاغورية ، وبذلك أهملوا أيضا التوافق السكامل الذي يوجد فيه هذا الثلاثي . ولقد ظلت هذه الفترة النغمية (الثلاثي) إزاء الرباعي والخمسي كنغم غامض يمكن قبوله من قبيل التسامح لغضب ، ولو أنه اليوم يظهر لنا شيئا طبيعيا يدخل ضمن نطاق المارمونات الأولى . إننا نرى مدى ما كانت الموسيقى تفقد . . . ونرى أن النسبة العددية للثلاثي لم تكن ولا شك سهلة (*) .

ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أكثر من هذا ، فالرياضيات لم تتمكن من البقاء في قلب الموسيقى ، بل لها لم تتعد الخطوة الأولى نحوها ، فبين الموسيقى والرياضيات نفس الفرق الجذري الموجود بين العلم والفن ، لأن دور رجل العلم هو إرجاع الظاهرة إلى ناحيتها العددية ، القياسية التي يتم التعبير عنها بطريق النسبة أو المعادلة . والظواهر النغمية تقبل هذه المعاملة أيضاً . لكننا نقسمال : هل كانت هذه الظواهر تقبل هذه المعاملة على نطاق أوسع من الظواهر البصرية إذا كان فن الألوان (التصوير) قد اصطليغ منذ البداية كما هو الشأن في فن الأنغام بفروض رياضية ، على أية حال فإن الموسيقى لا تختلط بعلم السماع أكثر من اختلاط علم البصريات بفن التصوير . . . ويمكن القول فقط إنها — أى الموسيقى — تستعيد موادها الأولية من علم السماع ، لأنها لا تتبع ميدان الحكم ، بل ترجع إلى مجال النوع . والتضاد بين اللونين الأحمر والأخضر لا يعتبر بالنسبة للعين علاقة ترددات الإشعاعات الضوئية . . . ونفس الشيء يقال عن الخماسية التي تدركها الأذن فلا ترجع إلى النسبة $\frac{2}{3}$ التي يدركها عقل رجل الرياضيات .

(*) كان الثلاثي الفيثاغوري بادل $\frac{4}{3}$. أما في إماما الفيزيقيين فهو بادل $\frac{3}{2}$

صحيح أن السمع والبصر يصطبغان بصيغة عقلية، وأن الموسيقى تفرّض رؤية النسب، وأن نفس هاوى الموسيقى تكون راضية عندما تكتشف وجود تماسك منطقي في تسلسلات الأنغام المنتظمة . . . إلا أن النسب المقول عنها هذه ذات طبيعة أخرى غير طبيعة النسب العددية، عندما تدركها الحواس حُرّ إذا كانت هذه الحواس قد دربت تدريباً عقلياً . . . أضف إلى هذا أن تماسك العمل الموسيقي لا تحكمه القوانين التي تحكم الأعداد . وهكذا نجد أن العلاقة النغمية السائدة تستجيب جمالياً بطريقة التعبير المنطقي عن طريق التعارض بين الأمور . فإذا أعطينا نغمة أيا كانت أصبح الأمر أن نجد نوتة أخرى تقف موقف الضد صراحة من الأولى، دون خلط أو تقريب أو تعقد أو شك، تحدث معها رنيناً وسط علاقة تتميز حدودها مع احتفاظها بالاكتمال والثروة والدسامة . . . وفي هذه الظروف يحسن طبعاً اختيار نغم صول . . . الخامس (٢٥) وهكذا نرى أن الحامس يجد قبولاً في آن واحد لدى الفيزياء ولدى الموسيقى، لكن قبوله هذا لا يرجع في الحالتين لنفس المسألة . فالحقيقة الفيزيائية لن تكون بأى حال تبريراً ولا -بها- للحقيقة الموسيقية .

والمبالغة في التفكير رياضياً قد تؤدي إلى نسيان المهم في الأمر، أفصد كون الموسيقى فناً، وكونها ترمي إلى تحقيق الجمال . وفي هذا عمل بعيد كل البعد عن الرياضيات أيضاً . على أن نسبة عددية ما لا يمكن أن تكون جميلة في ذاتها، وقد تكون لها جميع الصفات عدا الصفة الجمالية، لأنها لا تبعث السعادة في النفس كما يفعل الميلوديا أو يفعل التوافق الهارموني . وبتعبير آخر لن تكون النسبة قيمة في نظر عالم الرياضة إلا من حيث كونها صحيحة . أما بالنسبة للفنان الموسيقي فلا . . . وإن صح التعبير نقول إن الموسيقى لا يهتم بالنسب في ذاتها، ولا يهتم إلا بالصيغة الملبوسة للنوتة والفترة أو للتركيب النغمي نفسه . وفي هذا ما يكفي للتمييز بين مجال الرياضيات والموسيقى، حتى ولو ظهرا كأنهما يتداخلان .

الزمن الموسيقى

إن المقارنة التي قننا بها الآن بين الرياضيات والموسيقى تنتهي إلى نتيجة إيجابية ولو أنها تظهر كما لو كانت جافة. فالموسيقى فن تجميع النغمات بطريقة تبعث السرور إلى الأذن، الأمر الذي ينسأه الرياضيون. وهذا التجميع يتم ويكتمل في الزمن، وهذا ما يميز الموسيقى عن فن البناء، وقد عرف القديس أوغسطين الموسيقى بأنها «علم الحركة»، والحركة تضم الزمن إن هي ضمت فكرة العدد، وبلاحظ هنا سترافنسكي «أن الموسيقى تنبئ في التابع، وهي بالتالي فن زمني. في حين أن التصوير فن فضائي، والموسيقى تفترض قبل أي شيء تنظيمًا معينًا للزمن، أي «زمنية مزمنة»، إن سمح لي باستخدام هذا التعبير الجديد» (٣٦). ويقول رولان ماويل بتعبير أبسط إن الموسيقى «لعبة النغم والزمن» (٣٧). فحتى إذا اكتفيت بقراءة تقسيم ما، أجد نفسي وقد اندججت في المدة، فهناك إذا تجربة موسيقية للزمن، أي زمن تنشئه الموسيقى وتعيشه الموسيقى، وهذا هو ما نسميه الزمن الموسيقى.

فعندما نقول مثلاً إن لدى الوقت — أو — ليس لدى الوقت — أو الوقت يمر بسرعة — أو يمر في ببطء... أو إن الوقت من ذهب الخ... عندما نقول هذا عامة نحدد حقيقة معقدة للغاية، بمعنى أن الوقت — أو الزمن الذي نمارس خلاله نشاطنا بأنواعه ويتم فيه أعمالنا ونحقق خلاله مشروعاتنا وتأخذ فيه أعمالنا ومشاكلنا مكانها... هذا الزمن عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكولوجية والعلمية والاجتماعية... ومهما يكن الأمر فإن الزمن العادي المعروف — وإن أمكن القول — هذا الزمن اليومي، يشكل النسيج العادي لحياتنا.

أما الزمن الموسيقي فهو شيء آخر، لسبب بسيط هو أن الموسيقى تؤدي بنا إلى الخروج من الحياة العادية.. فما إن تهبط عصا رئيس الأوركسترا

وما إن تبدأ أوتار الكيان في العزف ، حتى يبتعد عنى ذلك الزمن الذى كان بطاردتى . . . ويتوقف ويلغى نفسه بنفسه ، وتتطاير آلامى ويذهب سامى ولا أشعر بالأسف على ما مضى ، ولا بالضيق حيال المستقبل ، وأترك جانباً زمن العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر فى سرعة خاطفة ، وأجد نفسى وقد دخلت إلى زمن جديد ، ملئ نقى لا يقبل . . . وما كل شئ فيه إلا نظام وجمال ورشاقة إلهية ، تحملنى خلالها الميلوديا على أجنحتها . وتلفئنى أمواجها فى جنباتها . . . وأصبح أسيراً لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأحمل تطورانها وأترك نفسى لها تسحبى وتخضعنى .

والزمن يتضمن التغير ، فهو ينتزعنا دائماً مما مضى ولكنه يتخلّس منا ما لم يحدث بعد . ويكتب لافيل هنا يقول : « لا يوجد زمن إلا لى توجد دائماً فترة بين الكائن الذى تفكر فيه أو نرغبه والكائن المعطى لنا أو الذى نمتلكه » (٣٨) . . . وهذا تصبح معجزة الموسيقى وسر السعادة التى تمنحنا إياها أنها فى نفس الوقت تخضع لهذا القانون وتحررنا منه ، على أنه لأن الظاهرة الموسيقية تنمو فى الزمن فهى تتطلب من المستمع أن يحتجز مختلف مراحلها بدلاً من أن يفهمها دفعة واحدة ، ويستخدم فى احتجازه إياها ذاكرته . كما يستخدم فى انتظار مراحلها القادمة خيالاً دائماً البقطة . ولقد ذكر أريستوكسين فى مطلع القرن الثالث قبل الميلاد هذه الملاحظة فقال « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين : أولهما تذكر مافات ، وثانيهما سبق ما سوف يحدث » وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ومن الخطأ أن نفسر هذا الكلام تفسيراً سطحياً يستند إلى تجربة الزمن العادى فأنا عندما أصغى إلى الموسيقى . تخرج الذكري من أعماق الحنين للماضى ، كما تخرج الرغبة من قلقها الذى تعيش فيه ، دون أن أشعر بأنى فقدت شيئاً ، أو أنه يقصنى شئ . لأن الحاضر يكفىنى كل لحظة هذه

هى . القدرة الجارفة للعادة التى تتصف بها الموسيقى من حيث إنها تسبق الأحداث ؛ وهى واثقة بنفسها ، ومن حيث إنها تعد للمستقبل دون خطأ وتبنى للحاضر — كما يقول بول فاليرى — بشظايا المستقبل ، (٣٩) . إنه انتظار ، نعم ، لكنه انتظار ويعبر هنا عن ثروة الماضى الذى يغزو المستقبل مكونا نظرية من الإمكانيات تعيدنا إليه .. وفى اللحظة التى تولد فيها هذه الجملة تجدها تغطى هذا الانتظار ، لكن أليست هى بالذات التى أثارت فينا هذا الانتظار الذى يبررها؟ . بالاختصار . فإن أصالة الزمن الموسيقى تنحصر فى « أن الماضى والمستقبل يبران الحاضر بدلا من أن يحولانا عنه ، ولن يكونا هكذا أسفا أو انتظارا ، بل إنهما يلتصقان فى هذا القرب المستمر الذى يوجد فيه عمل الحاضر » (٤٠) .

ويقول لافيل أيضا : « إنه فى أرفع لحظات حياتنا ، وعند حدوث الأفعال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب ، يخفى الشعور بالزمن والذى يفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية ، لا المستقبل » (٤١) . لكن هل هذه الأبدية هى التى يختص بها الله والتى تطابق طبيعته ؟ لا . . . لأنها طبقة زمنية تقرب من هذا الوعد بالحياة الأبدية ، الذى يجعل منه علماء العلوم الدينية حقا للصالحين ، لكن يظل الزمن هو الزمن يتتابعه الذى لا يعود إلى الوراء ، وقد خففته معايه الموروثة وإن يظل هذا الزمن بمثابة بيئة الأهداف التى لا تقنع ، ولا رمز المتابعة التى تصل إلى هدفها نهائيا ، بل هو بيئة الاستمتاع التى تظل مليئة بخير يتجدد دائما ويضفى السعادة علينا دائما ، والموسيقى تجعلنا نعيش فى زمن مشابه لهذا ، هو رمز وصورة ارضية للخلود دون أن يكون هو الخلود بعينه وتطوره « لن يكون إلا تحليلا لشيء مكتمل فذلك ، لا يمكن أن يثرى أو ينمو ، ولا يمكن أن يهدف لشيء إلا للاحتفاظ بنفسه » . وتمده هو « هذه الحركة السهلة التى يؤدى بها الكمال إلى كمال جديد مستمر وبهذا يعبر العمل الموسيقى عن خصب الشيء المكتمل الذى يحدد نفسه بنفسه » (٤٢) .

قلنا إن مأساة الوجود الزمني تنحصر في البعد بين الرغبة والتملك .
الموسيقى هي التي تقضى على هذه المأساة لأنها تحول الانتظار إلى متعة وتولد
الانتظار من المتعة ، إذ يمكن أن نترك دون أسف سرور الدقيقة التي
تمر إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار ، وأنا سنبقى في السعادة
المتجددة دائما في حاضر أبدي . والسعادة التي تقدمنا لها الموسيقى ليس لها
أصل آخر غير هذا ، وهي سعادة ناجمة عن الانتصار على الزمن ونزع سلاحه
وتلاوة التعاويذ عليه واستنقاذه ، لأنه لم يعد يحوى بالنسبة لنا أى تهديد ،
إذ يذهب دون أن يختطف منا شيئا ، ويسرى دون أن يختنق . والحظة
المهاربة ، وهي مع ذلك لحظة لا تتحرك ، كهم زينون عند فاليري ، تطير
ولا تطير . ولذا فالتجربة الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للكان الذي
يهدف إلى تغيير زمنيته القلقة إلى زمنية سعيدة ، وهي تمكنه من تذوق
الراحة في الحركة والأمن في التعبير . وهذا التوافق السرى بين الفرد
ونفسه ، وينه وبين العالم الذي يسير في طريقة للوجود يختلف عن طريقتنا
ونعني بذلك الأبدية .

فإذا كانت الموسيقى تنتزع الإنسان من الزمن العادي الكريه الذي
يسير فيه نحو الفناء ، أليس هذا إذاً لكي يفرق من جديد في نفسه ؟ وإذا
كان زمنها قد أصبح أبديا ، ألا يجب أن أبحث عنه ، كما يبحث لنا الإنجيل
عن مملكة الله ، في داخل نفسى بدلا من أن أحاول دائما إظهار مشاعري
خارجيا ؟ هذه النظرية ، يعزوها البعض إلى بيرجسون ، وما من شك
في أنها تمثل ناحية من نواحي فكره ، حيث تعود الاستعارات الموسيقية
غالبا تحت قلبه ، لأن الزمن العميق في نظره نسيج الكائن الذي يترجم
طبيعيا بالموسيقى باعتباره أصلا موسيقى . أما العمل الموسيقى فلن يفعل
شيئا غير التعبير عن « الحركة الدقيقة للروح ، والحياة الداخلية للمؤلف ،
التي تندمج والحياة الدقيقة للمستمع عن طريق نوع من النعمة أو الرنين .

وهكذا تصبح « الميلوديا التي نصغى إليها وقد أغمضنا عيوننا ، وقد أخذنا
فكر فيها ، أقرب ما يمكن من أن نتقابل مع الزمن ، والزمن هو سيولة
حياتنا الداخلية نفسها » (٤٣) .

غير أن مثل هذا التطابق بين الزمنية والموسيقى لن يخلو من المعايير ،
فماذا يمكن أن يكون موسيقيا بالذات في « الحركة الدقيقة للروح » ؟
وكيف يمكن أن يعيش العمل الموسيقي بعد اللحظات العابرة للإبداع إن لم
يكن هذا العمل عبارة عن نقوش تمثل زمن الموسيقى تمثيلاً أميناً ؟ على كل
فالمشكلة هي أن نعرف هل فكرة الترتيب المتوالى ضرورية أم غير ضرورية
لكي ندرك الزمن ، وإذا لم تقع بالتالي في خطر القضاء على الزمن نفسه إذا
نحن استأصلنا فكرة الزمن إذ يجوز « أن تختفي الزمن مع السيولة المطلقة » (٤٤) ،
على أي حال لا بد أن نتق أن الموسيقى قد تختفي ، فهي لا شيء دون التقدم
والدخول في النفس العميقة ، بل إنها لا شيء دون التمييز والتكرار
والسلسلة . فالموسيقى وهي تتطور تطوراً طليقاً لن تكون إلا خلطاً
مطلقاً ، وتقطعا مطلقاً ، وتخطاً خالصاً ، إن هي كانت ممكنة

وموقف بيرجسون من هذه الناحية أكثر تنوعاً في الحقيقة ، إذ ليس
من المستبعد أن يجرى عنده تحديد أكثر وتوضيح أدق . فالاستمرارية
بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة ، لكن هذه
الاستمرارية مهما تكن ذات سيولة ، فهي ليست موضع اللامبالاة ، لأن
الاندفاعات تصبغها بصيغة الحياة ، ولأن ضربات القلب تبعث فيها التقسيم ،
ولأنها تخضع للسلسلة المنتظم . وتؤكد هذا إحدى الصفحات التي كتبها
بيرجسون في كتاب « الضحك » التي يتحدث فيها عن الموسيقيين فيقول :
« إنهم يفهمون شيئاً لا علاقة له بالكلام .. أوزاناً معينة من أوزان الحياة
والتنفس تعيد في أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعماق العواطف فيه . . .
يفهمون هذا تحت هذه السعادة ، وذاك الحزن ، نظراً لأنها هي القانون الحي

الذى يتغير بتغير الأشخاص .. هذه الأوزان تتنوع نشوته وآلامه ، وآماله كلما استخلص هذه الموسيقى واستوعبها خالصة (٤٥) .

فلنشكر بيرجسون لأنه أكد لنا بهذا الوضوح أن الموسيقى لا تعبر عن العواطف العادية : « هذه السعادة وذاك الحزن اللذان يمكن ترجمتهما بالكلام . . . لأن الذاتية التي تمد الموسيقى فيها جذورها أشد غموضا ، من هذه المشاعر السطحية ، ولأنه أوضح الأوزان الحيوية التي يشعر بها مؤلف الموسيقى في قرارة نفسه ، والمواقف العاطفية وترددات النغم النفسى ، والقانون الحى المتغير بتغير الأشخاص وبآلامهم وآمالهم ونشوانهم . . كل هذا يعيش فوق الانفعالات العابرة السطحية . مع هذا فالشيء الذى لا يقبل الوصف أو النطق به شيء ، والموسيقية شيء آخر . والحياة الداخلية في ذاتها ليست ميلودية ولا هارمونية . وبالتالي لا يمكن أن نستخلص ، الحركة الدقيقة للروح لكي نضع قطعة من الموسيقى ، بل لا بد لهذه الحركة الداخلية أن تحصل على شكل ما أو أن تقبل شكلا ما ، وأن تنظم نفسها تبعا لحطة موسيقية وتصبح ميلوديا ، أى كأننا موسيقيا متميزا ، له وجوده الموسيقى الخاص به ، ومزودا بمعنى موسيقى تابع من ذاته . وقد عرف هذا جيدا الفيلسوف الذى كتب « المنبعان » (بيرجسون) ، إذ كانت الموسيقى بالنسبة له مصدر إبداع وخلق عواطف جديدة تميزها وتحدها هي ، تدخل في صيغتها وتنبع من بنائها .

يتحدث فاليرى عن الموسيقى في مكان ما فيقول : « إنها تنسج لنا زمنا ندخل فيه حياة كاذبة تلامس ملامس الحياة الحقيقية » (٤٦) . فالزمن الموسيقى ، كالمشاعر الموسيقية ، تحدهه الموسيقى ، وهو رنين خارج عن الزمن ، زمن خيالى ينشئه الموسيقى مستند إلى زمنه هو ، ولكنه يختلف وينفصل ويقوم بذاته مستقلا ، ولو أنه يظل محصورا في حدود العمل الموسيقى ، لأن له

مثله ، بداية ونهاية . ويظل منقوشاً في بنائه ، مرتبطاً بشكله ، لا يفصل عن المادة الزنانية ؛ فدور مثل الفالس أو « المارش » ، أو غيرها يفترض تنظيمًا موزوناً معيناً ، وبالتالي تنظيمًا خاصاً للزمن ، فتعتمد كثافته وسنكه وتمدد أو انكماش نسيجه ، وجفاف هذا النسيج أوليونه ... تعتمد على الصفة الميلودية أو الهارمونية . أما قوانين التأليف وتغاير الموضوعات والحركات السريعة أو البطيئة ، فلا تأثير لها في تغيرات الزمن الموسيقي .

ومن المؤكد رغم هذا أن هناك أعمالاً ذات أسلوب أكثر حرية وتلقائية ، مثل آداجيو موزار أوليدر شومان ، تشارك وتماسك عن قرب بالحالات التي يكون عليها ضمير المبدع . ويميز رولان مانويل بهذا الصدد بين « نموذجين أساسيين للموسيقى ، موسيقى غنائية أو متغنية ، وهي التي تفيد من الزمن بطريقة أبدا كانت ولا تقبسه ، وهذه نموذجها الآداجيو . وموسيقى راقصة أو « مصحوبة برقص » وهي التي تمنح الزمن قياساً كما تقاس ضربات النبض أو دقائق الساعة ... وهذه نموذجها « الاليجرو » . وبعد ذلك يقول إن « الاليجرو غالباً ما يتدمج في الزمن الحقيقي ، ويتدمج الآداجيو في الزمن السيكلوجي » (٤٧) . هذا ونجد نفس التمييز عند سترافنسكي .

أضف إلى هذا أن الأعمال الموسيقية التي تخضع لخطة زمنية موضوعية — مثل الفالس ذي القياس الثلاثي الزمن — لن تضم تعبيراً ما إن هي لم تكن قد أثرت بفعل الوزن الحى غير المنتظر ، الذى تدعاه حركة الروح نقصد « النبوءة » الذى حياة الفنان . والحقيقة أن للزمن الموسيقي أنواعاً بقدر ما يوجد من مؤلفين ذوى أصالة ، فالعالم الزمنى عند بيتهوفن ليس هو بعينه العالم الزمنى لشوهر ، وليس هذا بنفسه هو العالم الزمنى عند شوبان ، وليس هذا الأخير هو بنفسه عند فورييه .

هكذا لا يمكن تحطيم الرابطة بين زمن الموسيقى وزمن الفنان الموسيقي . ولو أنها لا ، يتقابلان ، أبداً ، لأن المؤلف لا يتخضع وهو يدع عمله لسير حالاته النفسية ، وعمله شيء ، يختلف تماماً عن كتابته بدقة . فهو « يستخلص ، كما يقول بيرجسون زمن موسيقاه من الزمن الذي يعيشه ويستخرج منه العناصر الموسيقية ، أو القابلة للدخول في إطار الموسيقى ، نقصد تلك التي تقبل أن تتحول إلى موسيقى . وهو في هذا لا يأخذ في اعتباره ، لا المادة ولا ماتحويه زمنيته من محتويات نفسية ، بل يكفى بأن يحتجز الدفعة والرسم « الأرابيسك » ، والشكل الوزني والديناميكي ويخلق عن هذا الطريق ، في روافد الزمن أنغاماً من زمنه هو ، في النقطة التي تتقابل فيها متطلبات الشيء الذي يريد عمله واندفاعات حياته الداخلية ويصبح هذا الزمن الشكلي زمن العمل الفني . الذي يصبح فيما بعد زمن العازفين والمستمعين حين يحثون بقصد الاندماج فيه كاللحارة الذين يدخلون حلقة الرقص » . (٤٨) .

الإنشاد الموسيقي

لبست الأبدية السعيدة التي نعملنا إليها الموسيقى في الحقيقة هدوءاً جافاً ، أو انعداماً للحياة ، أو « نيرفانا » ، تبذل كل عاطفة . تحركة في نوع من اللامبالاة الرفيعة . ألم نقل إن الصيغة الموسيقية يجب أن تكون مبهرة ، رغم أو بسبب دقتها ، وإلا أصبحت عدماً ؟ وإذا كانت الموسيقى — كما نعتقد — ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية ، أليس من الواضح أنها تثيرنا أو تهدمنا ، تمس إحساساتنا أو تبعث القلق فينا كيف شاءت ؟ أليست هي التي تحرك العواطف دون أن تترجم انفعالاتنا محدداً ؟ هناك إذاً لإنشاد موسيقي ، وتستطيع الموسيقى بناء عليه أن تعرف نفسها بأنها « توصيف أنشودى للزمن » ، (٤٩) ، وفي ضوء هذا التعريف يعادل الموسيقي الفنان في قيمته قيمة الإنشاد في ذاته . ولنحاول هنا تحديد طبيعة هذا

الإنشاد ، وهو شيء لا يعدم علاقة بينه وبين إنشاد الشعراء والمصورين ، شيء — نقول هذا مرة أخرى — لا يعنى استعراض العاطفة العادية .

ولطالما لوحظ أن للموسيقى قوة انفعالية خارقة ، ولطالما استخدمت هذه القوة ، وهى — أى الموسيقى — بين الفنون الأخرى ، الفن الأول الذى يؤثر فى الأعصاب مباشرة رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا ، ويؤثر فيها باتصال وبطريقة جسدية تماما . ويجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تكرر أو تطول يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والريتين والشرايين والدم والعضلات ، يبعث الاهتزاز فى الجسم كله .. ومن باب أولى الميلوديا ، بما تحويه من ثروة ومن منحنيات صاعدة أو هابطة ، ومن أنغام متباعدة فى الارتفاع الصوتى ، ومن حركات سريعة أو بطيئة ، ومن إسراع أو إبطاء ، ومن وزن يندمج مع القياس أو يحطمه ، ومن تضاد بين الزمن النسبى للأنغام ، ومن تغير فى القوة عن طريق التعرض القوى ، ومن الكريشندو (الصعود) أو الدكريسندو (الهبوط) وسلطان المارموني على المراكز العصبية ، وبالتالي على الجسد كله ليس بأقل من سلطان الميلوديا كما ذكرناه حالا ، سواء سيطرت علينا المارموني وهى تداعبنا ، أو أخذت تمزق نفوسنا وهى تمثل المعارضة ، أو دفعت بتوافقاتها إلى أعماق أحشائنا . وما من شك أبدا فى أن الموسيقيين يعزفون على أجسامنا كما يعزفون على أصابع الآلة الحية .

هكذا يصبح الإنشاد الموسيقى من قبيل المبدأ لإنشاداً جسدياً . ويتميز فن الأنغام الحركية أكثر من فن الخطوط والألوان ، أو من فنون الحجم والكتل ، فالموسيقى تدفع للسير والقفز . . . ولذا فهى شقيقة للرقص ، لدرجة أن أكثر أنواع الموسيقى تأملا أو أشدها استدعاء للتأمل توحى بتمثيل حركى قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات فحسب . ذلك أن كل شيء فيها حركى ، ولا يصبح للوزن والميلوديا والمارموني فى توافقها أى

معنى إلا بفضل تسلسلها وتتابعها ، ما دام كل شيء فيها يثير الحركة . . . وتظهر هذه الحركة أحيانا بالأذرع والسيقان ودائما بالنسيج وأدق أجزاء الأعضاء الداخلية . وبالاختصار لا ترجع عليه وجود الفن الموسيقي إلى الحاسة السمعية للإنسان فحسب ، بل إنها ترجع كذلك إلى العلاقة المتينة الخاصة التي تربط بين الحساسية السمعية والحركة الحية ، وبوجه خاص ، الحركة النفسية ، (٥٠) . والشيء الذي يسمى نشوة أو خمولا — أو إثارة — أو راحة ، أو دفعا إلى أعلى أو إلى الأمام هو الأثر الذي تتركه الموسيقى . وكلها قبل كل شيء ظواهر عضلية وحركية .

هل من الممكن أن نوضح وأن نصل هذه الطريقة في الفنية الموسيقية برد الفعل النفسي الجسدي ؟ يعتقد البعض أن هذا ممكن ويقولون إن « كل جملة صاعدة ترفع النغم العاطفي ، وإن كل جملة هابطة تخفض منها ، (٥١) . هكذا يتكون « رافع السيف » عند فاجنر — وهو الذي يبعث فينا نشوة إرادة القوة — من مجموعتين ميلوديتين صاعدتين . والعكس في مقطوعة « البطولة » وهي مقطوعة حزينة للأموات ينخفض فيها النغم ، وهي تنتج من مجموعتين هابطتين . ومن ناحية أخرى يلاحظ أن « كبر الفترة بين نغمتين يؤثر في القوة الديناميكية تأثيرا يكبر كلما طالت الفترة . وقفزات الأنغام تثير قفزات ديناميكية تتولد لحاة ، وبالتالي تثير تنوعات مفاجئة في النغم العاطفي . وذلك إذا سارت فترة السكون من السميك إلى الحاد في اتجاه النشوة العالية ، وإذا سارت من الحاد إلى السميك في اتجاه المبطوء » (٥٢) مثال ذلك مقطوعات المارسييز ، وأغنية الرحيل وموضوع قفزات الفاليري عند فاجنر وبطولة سيغفريد عنده أيضا ، وكذا موضوع « مارش » المشاة ، كلها تبدأ بنفس الصيغة المثيرة ، أي بقفزة صاعدة للنغم السائد القوي ، تقصد الرباعي الصاعد .

وبلوح أن التجارب العملية قد أثبتت صحة هذه القوانين ، إذ تدل على أن تمدد العضلات يزداد بازدياد تردد النغمات المتغيرة ، وأن هذه الزيادة كبيرة بحيث لا يمكن قياسها بالدنومومتر (مقياس الديناميكا) ، ولو أن هذه التجارب كانت سريعة وضئيلة إن هي قورنت بتعمد الظاهرة الموسيقية ، إذ أنه بالإضافة إلى ارتفاع النغمات ، تتداخل قوتها ومدتها وطابعها وطريقة ونوعية إرسالها ، وتنظيمها المتبادل بوجه خاص ، ذلك لأن تعبيرات اللغة الموسيقية تستطيع أن تقول ما تريد قوله عن طريق علاقاتها بما يسبقها وما يلحقها في الحديث الموسيقي ، أكثر منه عن طريق مفزاها المجرد ، (٥٣) . ولهذا فإن من الممكن تماما أن نعبر عن النشوة بحملة هائلة ، كما هي الحال في موضوع « القديس فرانسوا » بول سير على الأمواج ، وكما يمكن التعبير عن الهبوط بحملة صاعدة كما هو الشأن في « دراسة فامقام صغير لشوبان » (٥٤) وكذلك فإنه « إذا كانت النشوة متناسبة مع طول الفترة الموسيقية ، تتساءل : كيف نفسر صفة الإثارة الكروماتية ؟ ولماذا اعتبر اليونان النغمة السمكية هي منطقة الانتشاء الحماسي بـكل معناه ، تاركين جانبا استخدام أى مقياس للديناميكا ؟ » (٥٥)

هذا صحيح ، بل ونضيف إليه أن الصنع الميلودية أو الهارمونية يتغير معناها بتغير العصور . إن الموسيقى تمارس تأثيرها في الأعصاب ، ولا شيء يخفى بسرعة كما يخفى الشعور العصبي ، وهناك تناورات جذب الآذان في جيل معين ، وتجدها بالنسبة للجيل الذي يليه شيئا جافا . . . ويجب أن نفنى ، بالإضافة إلى هذا ، أن التأثيرات التي تنتجها الموسيقى ترتبط بالنظرية الموسيقية السائدة ، فهي تتغير في إطار نظرية أخرى كما تتغير في معاني الكلمات في نصوص مختلفة . فكذلك نجد « أن قفزة الرباعي ، مهما تكن قوية ، قد لا تدفع سيقان اليوناني ولا قلبه للقفز ، ولا تدفع رجل

العصور الوسطى لشيء. لأن حاسة السمع لديه لم تتدرب على هذه النغمات البسيطة كما يحدث لنا نحن حيث نجد فيها ثروة ناتجة عن توافقين متوالين هما الرباعي والسباعي السائد الذي نفهمه مستترا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، وقد أصبح هذان النوافقان في العصور الحديثة محور ارتكاز الموسيقى، (٥٦).

على أى حال فإن القول بأن الموسيقى لذة للروح لأنها دافع يولد النشاط في الجسم، (٥٧) قول لا يكتفى، كما لا يكتفى القول بأن الروح فوق ظاهرة، وإن الإنشاد والموسيقى ترديد نفسى لاهتزاز جسدى، لأن الإنشاد الموسيقى يذهب من النفس إلى النفس عن طريق الجسد، وهو في هذا يتمتع بطبيعة روحية أصلا وأساسا. على أن إدراك الموسيقى حسيا يفترض كما رأينا عملا عقليا، لكن العقل لا يلعب إلا دور الوسيط الخصب. ويقول سان سايان: «إن في الفن نفات... شيئا يعبر الأذن كما تعبر الدهليز. ويعبر العقل كما تعبر ردة، ويذهب بعيداً...» (٥٨) لكن إلى أين يذهب هذا الشيء؟ هل يذهب إلى ما وراء آلامنا وسعادتنا وانفعالاتنا وعواطفنا الخاصة حيث تتجه الموسيقى إلى العاطفية البحتة، إلى القوة الانفعالية للروح، إلى القدرة على الإحساس نفسها؟ لقد كان هذا رأى نيتشه، لكننا لا نؤمن به تماما. إذ يجب أن نذهب إلى أعمق من ذلك إلى حيث يحتفى التمييز بين القدرات كما يحتفى التمييز بين المشاعر والأفكار. إن الموسيقى تمسنا في الواقع من جذور كياننا، وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها في محور ارتكازها، وفي النقطة التي تنبع منها جميع أمانينا، لأن الوزن الذي تنطوى عليه والقوة التي تحويها تصل إلى الوزن الحى الذى تضمه وإلى القوة العميقة التي هى كياننا. فإذا ما تخطت كل ما نحب ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه، ذلك الشيء الذى... لا أدرى كيف... ينبض ويتأوه ويأمل...

لكن هل نستطيع الوصول إلى سر كل حياة وكل كائن ، إن نحن استطعنا الوصول عن طريق الموسيقى إلى سر كياننا نحن ؟ وهل يمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقيقة التي تغذى بها كل حقيقة فينا وخارجا عنا؟ هذا ممكن . . . فالموسيقى — هكذا يقول بيتهوفن — كشف أرفع من أى حكمة، ومن أى فلسفة . . . وهو يقول أيضا إن «الموسيقى هى الوسيلة الوحيدة التى توصلنا إلى عالم أرفع ، ذلك العالم الذى يضم الإنسان والذى لا يستطيع الإنسان أن يضمه» (٥٩) . الحقيقة أننا نرى الموسيقى ترتبط دائما بالدين . فالنشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقرب من كل ما يعصى على التعبير والنطق . وعما لا يمكن التعبير عنه باللغة . . . وفيلسوف من فلاسفة ما وراء الطبيعة مثل شوبنهاور قد يكون على حق حين يمنح الموسيقى صفة القدرة على إسما المظاهر الظواهرية ، وعلى ضبط الشيء فى ذاته ، وعلى الاتصال بجوهر الطبيعة . ومهما يكن من أمر فإن الإنشاد الموسيقى يصبح إنشادا كونيا ، فكل شيء يحدث فى لحظات معينة كما لو كانت الموسيقى تمنح الأوزان الداخلية فينا الوزن الأولى . وهو قانون الكون . . . ويلوح أنها توسع ذاتيا بحيث تبلغ حجم العالم وتعيد وضعها فى التناسق الكونى بعد أن تجمعها فى ذاتها وتخلصها من عراقيلها .

هذا ولا ترتفع جميع أنواع الموسيقى ولاشك إلى نفس المستوى من الروحية ، فالنفس البشرية تضم قها ووهداث ، ومن هنا كان الازدواج فى الإنشاد الموسيقى ، ولذا قد يكون من الخطأ أن يقارن الإنسان نفسه بالقوى الكونية ، ولذا حذرنا «باريس» من موسيقى الهلاك فقال : «هناك أنعام تذهب إلى محراب النفس لتبعث النشاط فى تعقلنا وجنوننا ، ولتضع فى نفوسنا خمار نجهل» (٦٠) ، وهكذا فالموسيقى قادرة على تهدئة غرائزنا ، لكنها أيضا تستطيع أن تبث فيها الهياج ، ويمكن

دائما تقريبا أن تلاحظ وجودها عندما تريد أن تنزع من الإنسان سطرته على نفسه ، فهي تساعد على إيجاد النشوة السفلى والنشوة العليا على حد سواء ، واللهاو الخليج ، مثله مثل الصلاة لا يمكن إدراكها دون الموسيقى ، وهاك الطقوس السحرية ، وغالبا ما تكون قاسية بذية ، في الأدبان السفلى . . لا تتم إلا في جو من انتشاء جماعى تعمل على وجوده أنغام « التام تام » . كما كان محاربو العصور كلها يذهبون إلى المذابح على أنغام الطبول . . وعندما يقوم شبان اندفعوا في قسوة نحو نهب قاعة مسرح بعد انتهاء حفل جاز ، لا يمكن أن نقول إن الموسيقى تطفئ الأخلاق .

إنها تطفئها ما دامت هي الموسيقى ، أى ما دامت تعمل على تنقية القوى الروحية والجنسية فتحركها إلى إنشاد موسيقى بحث . هذا ولا شك أن مؤلفي الموسيقى يتصفون بالسطحية أو العمق تبعاً لنوعية روحهم ، كما يتصفون تبعاً أيضاً بالجدية أو الهزل ، أو بالعذاب أو الهدوء . ويقول فاجنر هنا « إنهم لا يستطيعون جميعاً أن يذهبوا لاستشارة الله ، كما فعل يتهوفن عند كتابة رباعياته الأخيرة ، ولا يستطيع كل موسيقى على السواء أن يذهب بنا إلى قمة الهدوء الروحي الذي يوصلنا إليه جان سباستيان . ولم تطول المسافة مثلاً بين باخ وأوفنباخ . يكفي أن الموسيقى تستطيع أن تحمل أغيتها فينا محل ثورتنا ، وتنقذنا من نفوسنا وتنقى حركاتنا الجسدية وتخرجنا من عالم المحسوس لتتجه بنا قليلاً أو كثيراً إلى ملكة التأمل ، فإن هي أضفت على الموسيقى لحظة تلقيت منها أجمل هبة ما دامت تبعث التناقص في نفسى ، أى الحكمة والتعقل بحيث ترتب قدراتى كلها ، بل وجسدى ، تحت سيطرة الحكمة ، وللحكمة اسم آخر هو الخير . . إننا لم ننته بعد من فهم معنى تلك الصورة القديمة التي تصور « أورفيه ، متقى النفوس بالهارموني والتي تترجم الحقيقة . لا : إن الموسيقى لا توقف فينا لا السعادة ولا الحزن . . فإن هي استطاعت الوصول إلى الهدف الذي ترمى إليه تماماً لجمعت منا آلهة » (٦١) .

مناهج خارج المنهج

مادمت أصل إلى المسكان المحدد وفي الميعاد المحدد ، فما من أحد يعنى من اقتطاف أزهار الطريق ، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة . هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا ، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرنان معنى مفهوما بذاته فحسب ، وعن طريق الصيغة ، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذى لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى ، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة ، ولن يكون عمله هذا موسيقيا . هذا هو منهجه الضرورى الإجبارى . أما ما يتبقى بعد ذلك فهو حر فى كل شئ . يستطيع بالقدر الذى تسمح له به وسائله أن يصنع الألوان والأضواء والظلال وأن يصف ويحكي ويصور ويطرق هذا الموضوع أو ذاك - أى ، بالاختصار - أن يرسم لنفسه هذا المنهج الثانوى الاختيارى أو ذاك . ولن يضع على المستمع فى هذا شئ . بشرط أن تكون الموسيقى بالنسبة له أيضا موسيقى قبل كل شئ .

ولقد قلنا فى بدء هذا الفصل إن الاتجاه نحو القصص أو الوصف فى الموسيقى يوجد كثيرا لدى الموسيقيين ، وعندنا من هذا أمثلة نأخذها من النغم الجريجورى الموحد ، الذى يقلد ما يعبر عنه تماما ، كفكرة «أضواء» أو فكرة «عشوا على الأرض» ، أو نأخذها من موسيقى عصر النهضة الذين استمروا فى هذا الاتجاه حيث لم يحدث أن تركوا يوما كلمات معينة مثل : «اصعد» أو «اهبط» دون أن يوضحوها برسم يناسبها . وبإخ لا يتبع طريقة أخرى غير هذه . والحركات الصاعدة لآلة القدم فى الكورال الذى يصور «الطوفان» ومقامات السباعى فى كورال مقطوعة «سقوط آدم» كلها ذات قيمة تصويرية . كما أن الكروماتية (تعدد ألوان النغم) ذات الأنين ، التى يستخدمها بيتهوفن فيما بعد تهدف إلى تصوير احتضار المسيح فوق الصليب . وهما يدين يسمعنا فى مقطوعة الحليقة «زئير الأسد» وتغريد

العنديل ونوح اليمام ، (*)

وهو يريد بالتأكيـد أن يـصور لنا هنا الألوان المنعشة في الصباح حين يربط في بداية الجزء الثالث بين المزمار والآلات الوترية . وعموما فإن تأثير الاوركسترا تمثيلا ليس بجديد .

على أنه يجب ألا نضع الرغبة في الوصف حيث لا وجود لها ، وإذا كان العمل الموسيقي يحمل عنوانا ، فليس هذا بدليل على شيء ، وغالبا ما يكون المؤلف قد بدأ مقطوعاته بدافع جمالي بحث ، ولا يدرك العلاقة بينها وبين شيء معين إلا فيما بعد . وهكذا يعثر على العنوان بعد تأليف المقطوعة أو خلاله ، فهذا هو نجر حين كتب « باسيفيك » ٢٣١ ، لم يكن لديه أي هدف أو نية لتقليد قاطرة السكة الحديدية ، وهو يقول هنا : « لم تكن عندي فكرة أخرى غير كتابة حركة سيمفونية ما ، فرأيت أن أقرب بين أجزاء الوزن وأن أباعد بين أجزاء الحركة . . . ولم أبحث عن عنوان للقطعة إلا بعد ذلك ، عندما انتهت منها . وأنت تعلم أنني أحب قاطرات السكك الحديدية كثيرا ، ورأيت إذاً أن أفعل مثلها فأسميت حركة مقطوعتي « باسيفيك » ٢٣١ ، (٦٢) . وقد كتبت عناوين « التقديس » لسترافنسكي ، و « اخمار الصغير الأبيض » لايير — كما يشهد بذلك مؤلفوهم — في نفس الملابس .

وأحيانا تختفي نية الوصف قليلا أو كثيرا إزاء النية الموسيقية . فلا يطلب الموسيقى من الشيء إلا أن يقدم له عنصرا ميلوديا أو هارمونيا يستخدمه . وقد كانت « العرجاء » مثلا في نظر مؤلفها رامو فرصة لسكس الوزن كما كان نوح الطير في مقطوعته « الدجاجة » لنفس الموسيقى ، وقد

(*) ان تنتهي ان نحن تحدثنا عن أصوات الطيور في الموسيقى ؟ فقد أوجت الدجاجة لرامو أصواتا . أما هاينز فلم يأب من إيقاع صوتها حين تبض في نهاية الرماعى المتبرين وى للبحر ووالدات السيمفونية ، وقلدها موزار وروسيني وباخ . .

صورت تاما كما هي في الطبيعة أولا ، كانت بمثابة خلية نسج حولها المقطوعة كلها على هيئة بناء شكلي له جماله في ذاته . أما « الصيد » لمزار أولسكار لاني فهو لا يصور لنا شيئا عن رحلة صيد ما . وعندما اسمى هايدن إحدى سيمفونياته « الساعة » ، وأخرى « الدب » لم يكن يقصد أى تصوير . كما أنه إذا كان صوت أقدام الحصان قد أوحى لبيتهوفن كما يدعى البعض باللايجرينو في السوناتا ٣١ رقم ٢ بـشـى ، فالحقيقة أنه لم يحتجز من هذا الصوت إلا المحرك الأول

وعلى كل ، فالواقعية في هذا المجال لا يمكن أن تذهب إلى أبعد من ذلك .. إذ أن لغة الأنعام تختلف كل الاختلاف عن لغة الألوان في التصوير . ولذا فإن الموسيقى لا يقلد النموذج ، بل بالأحرى ينتج مرادفا سمعيا أشوديا له ، وقد يكون من الخطأ صبغ شيء بصبغة بصرية دون أن يكون هذا الشيء قابلا لذلك . ولندكر أن بيتهوفن قد كتب على رأس « سيمفونية الرعاة » : « هذا تعبير عن عاطفة ، وليس تصويراً » ، فالمنظر الواقع على ضفة النهر ، والعاصفة ورقصة الفلاحين وأغنية المصغور الصغير ، كلها تعبير عن حالات نفسية ، والشيء الصحيح بالنسبة للرومانتيكيين مثل شومان في مقطوعة « منظر الأطفال » و « كرفالات الفراشة » صحيح أيضا بالنسبة لمؤلفي الموسيقى ، لأن العالم الخارجى موجود بالنسبة لهم . فلنفكر في « نبذات سيمفونية » — أو — « البحر » الذى لا وصف فيه لشيء ... وفى مقدمات البيانو « لديوسى » ، ومنها « راقصات جزيرة ديلفا » و « الفتاة ذات الشعر الكنانى » و « هضبات انا كبرى » و « حدائق تحت الأمطار » و « خطوات على الحليد » ، نجد أنها جميعا لوحات موسيقية لا تصور شيئا ، ولكنها تنقل حالات نفسية معينة .

هل يعني هذا أن نقول لكي نحكم على عمل من هذا النوع : إن عنوانه لا يفيد في شيء ؟ لا أظن — لأنه من الضروريات لكي تكتمل المتعة التي يعدها لها الموسيقى وهو الذي يهتم بالتقابل الغامض بين الإدراكات الحسية أن يكون هناك عنوان ، ذلك أن التشابه بين النغم واللون إحدى الظواهر العميقة التي تنتمي إلى مجال اللاشعور . واللاشعور هو الذي يعاون في خلق كل ما هو غير محدد واضح ، وفي إيجاد قلق الانفعال الموسيقى لدى المستمع العادي الذي لا يصنى إلى الموسيقى بأذن الفنان الذي يعرف ما هو « الكوتربوان » ، والذي ينصرف في سذاجة إلى جاذبية المقطوعة الموسيقية . واللاشعور هو الذي يكشف لنا عن التناقض بين عالمين مختلفين ، والاذة التي نجدها في مثل هذا الشعور قد تختفي إذا تحدد واتضح هذا التناقض في صور واضحة ، بدلا من أن يظل غامضا في إحساسنا . (٦٣) .

والقصيدة السيمفونية هي الموسيقى ذات المنهج بالمعنى الصحيح ولقد اخترعها برليوز ولكنها لم تعيش طويلا حيث اختفت في نهاية القرن التاسع عشر ، حين امتصتها موسيقى الباليه رغم ما اصططبت به من بريق حيث إن من بين الذين مارسوها موسيقيين لامعين من أمثال ليزت وصانص وريمسكي كورساكوف وبول دوكاس وريتشارد شتراوس ، وحتى كلود ديوبسي . . وبظهور القصيدة السيمفونية أخذ الرجوع إلى معطيات غير موسيقية يسيطر ويحاول أن يوجد في كل موسيقى . في هذا النوع يسبق النقاش الموسيقى نفسها ، وهو الذي يحدد بناءها وأجزائها المتوالية ، ولا يستطيع المستمع إليها أن يفهم شيئا إن لم يكن قد وضع تحت بصره البرنامج المفصل لها ، وهو برنامج أو منهج رسمه الموسيقى لنفسه ، كما يفعل برليوز في « السيمفونية الخيالية » ، أو هو أيضا منهج يكون الموسيقى قد استعاره من أحد رجال الأدب ، كما فعل ليزت حين استعار « مقدماته »

من إحدى قصائد لامارتين ، وحين استعار سان صانص أيضا « رقصه الموتى » من إحدى قصائد جان لاهور .

ويلاحظ اليوم أن علماء الموسيقى يهاجمون القصيدة السيمفونية بشدة ، باعتبارها تخضع للأدب وتعتمد أساسا على عناصر غريبة عن فن النغم ، وتنتج من هذه الرومانتيكية الخليطة التي تفسد الموسيقى بخلطها بالشعر والفن المسرحي والتصوير ، وبالتالي تصبح من وجهة النظر هذه « نوعا مجنسا ، يشكل « كفرا بالمبدأ » الموسيقى الخالص (٦٤) . صحيح أن هذا الرأي يبين لنا في وضوح مدى الأخطار المؤكدة التي تهدد الموسيقى . لكن غالبا ما كان برليوز رجلا من رجال الأدب ، لأنه يريد ، مبالغا ، أن يوقظ عن طريق شروحه صورا محددة وعواطف متميزة ، ومع ذلك فهو موسيقى أكثر منه أديب . بدل على هذا أن « السيمفونية الخيالية ، لا تزال قائمة رغم عنوانها العتيق ، نحتجز منها الحد الأدنى من المناقشة الضرورية ، ونصفي إلى موسيقاها ، إذ أن الشيء الوحيد الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار في نهاية الأمر أن تكون الموسيقى جميلة ، سواء كان أو لم يكن لها موضوع . . والعمل الفني هو الذي يحكم عليه دون أن تفكر في الكيفية الغامضة التي ولد بها . على أن « الكفر بالمبدأ » يمكن أن يؤدي إلى حقيقة صحيحة .. وهام أولاء المجنسون يملأون الشوارع ، وهم شبان على جانب كبير من الجمال .

مع كل ، فالمؤلفون الذين أولوا القصيدة السيمفونية أكبر الاهتمام لم يكونوا يهتمون بالمنهج لدرجة كبيرة ، لأنه كان بالنسبة لهم نوعا من نسج سطحي ، أو خطة للتفكير أو مشروعا للعمل يشيدون فوقه عملا موسيقيا يكاد يكنى نفسه بنفسه . يشرح لنا سان صانص في مقدمة كتبها

المقطوعة «عجلة أومقال» موضوع هذه المقطوعة فيقول: «إن موضوع هذه القصيدة هو إغراء المرأة، والكفاح المرير بين الضعف والقوة، لكن ما «عجلة أومقال» إلا وسيلة اخترتها لحسب من وجهه نظر الوزن والسياق العام للقطعة. والأشخاص الذين قد يهمهم البحث في التفصيلات يستطيعون أن يروا في الحرف (ج)، هرقل وهو يئن وسط القود التي لا يستطيع تحطيمها، وأن يروا في الحرف (هـ) أومقال وهو يسخر من الجهود الضائعة التي يبذلها البطل، إنها وسيلة، وعلى أكثر تقدير رسم تقريبي أعد من أجل الموسيقى. هذا أيضا ما يبحث عنه الأب دوكلس في قصة «الصبي الساحر» حيث يقول: «لقد اخترت الأثشودة الشاعرية التي كجها جوته، لأن طريقة قراءة القصيدة تنفق تماما وصيغة الشرزو والكلاسيكية، ولأن أغلب الأحداث لدى جوته يمكن أن تتجسد موسيقيا، ومثال ذلك الجزء الخاص بالمكنسة المكسورة، والتي يعمل شقاها على ازدواج ممارسة هذا الجزء وعلى مولد جملة تعبر عن الحن عائد» (٦٥).

هذا ولن يكون النقاش حول موضوع اللحن عديم الفائدة، إذ أنه — على أقل ما يمكن — يفيد في شحذ خيال المؤلف الموسيقى، وفي إثارة عقله ويده، وفي توليد نشاطه الإبداعي، وكما يقول المصور رينوار، في «إشعال قريحته». كان هذا الشأن بالنسبة لليزت الذي يكتب قصائد سيمفونية ذات صيغة مكتملة تسطر فيها الناحية الأثشودية على الرغبة في الوصف والسرود. وليس للمنهج هدف آخر — هكذا يقول — إلا أنه يشير مقدما إلى المحركات السيكلوجية التي دفعت المؤلف إلى خلق عمله إشارة على تجسيد هذا العمل فيها. ويشير الموسيقى فيرمز إلى نفس الشيء. وهو يتحدث عن دوكلس فيقول: «يلوح أن دوكلس لم يأخذ في مقطوعة «آريان وذو اللحية الزرقاء»، من الشاعر إلا عنصرا سريا

شحن عقله ، وهو لا يتردد فى القضاء على الجرثومة الكلامية وخنقتها تحت
الازدهار السيمفونى بالأوركسترا ، حين يبدأ خياله فى تلقى الدفعة الأولى .
وماء آريان وذو اللحية الزرقاء ، إلا قصيدة سيمفونية رائعة ، مكونة من
أجزاء ثلاثة ، لا أهمية كبرى لألفاظها . كما أنه لا أهمية فيها للأسطورة
الفارسية التى منحت الحياة الموسيقية لمقطوعة لا يرى . . . فالقصيدة تعطى
إشارة موسيقية للفنان الموسيقى ، والأوركسترا هو الذى يطرق الموضوع
بعمق (٦٦) هل هذا يعنى أن على المستمع أن يحرم نفسه من النظر
إلى المنهج — أو أن يقرأه ثم ينساه حالا حتى ينصرف إلى الموسيقى نفسها ؟
يجب هنا ألا نكون متعصبين ، إذ يمكن أن يكون معنى الموضوع مفيدا
فى استمرار جذب الانتباه وفهم الخط العام للمقطوعة . أضف إلى هذا
أن الموضوع ذاته يمكن أن يزيد من اللذة بشرط أن نضمن أولوية
الموسيقى ، وأن تأكد من أن المنهج — أو الموضوع — لن يحول المستمع
عن تذوق الموسيقى نفسها ؛ لابد هنا أن نصدق سان صانص ، وهو فنان
لا شك فيه ، حين يرفع من شأن القصة التى تنطوى عليها السيمفونية . إنه
يقول : « كم تكون الجاذبية عظيمة عندما تأتى لذة موسيقية خالصة
لتنضم إلى لذة الخيال الذى يعبر طريقا معروفا دون تردد ، رابطة فى ذلك
بين الفكرة والموسيقى . . . وهذا ما يحدث ، مهما قيل ، بسهولة مطلقة
. . . لأن كل قدرات الروح تجد مجالا لنشاطها ، وكلها ترمى إلى نفس
الهدف . . . إنا نرى جيدا ما يكسبه من هذا . . . ومن المستحيل على
أن أرى أنه يفقد فى هذا شيئا » (٦٧) .

أما الشعر فهو لا يكتفى بالحصول — إن لزم الأمر — على موضوع
من أجل الموسيقى . فكثيراً ما يشترك وإياه اشتراكاً متيناً . وإذا كان من

الصحيح أن هذه النظرية لا تنطبق على أدباء القرن الثامن عشر الفرنسي من أمثال دبندرو وروسو وكونديناك ، وهي نظرية عادت في القرن التالي على أيدي سبنسر، الذي يرجع كل أنواع الموسيقى، حتى موسيقى الآلات، إلى تحرر الصفات التعبيرية للغة اللفظية ونضجها . لاشك أن كلام البشر يحوى عناصر تعبيرية فجددها في الموسيقى ، وأن الانتقال من الكلام إلى الموسيقى يكاد أحيانا يكون غير ملموس . يقول سان صانص هنا : إن الكلام أنشوديا هو التفتى . وهذا صحيح جدا لدرجة أنى حين أستمع إلى إنسان ينطق بأبيات شعر جميلة ، أجد أحيانا أنفاما أستطيع تسجيلها في نوتة (٦٨) . صحيح هذا لأن الأنواع الموسيقية التى يصحب الكلام فيها الموسيقى متعددة، ومنها الميلوديا المختارة أو المقدسة أو غير المقدسة ، والجوق المتعدد والاوراتوريو والأوبرا والأوبرا الهزلية إلخ وليس من داع هنا لكي ندرس هذه الأنواع المختلطة باعتبارها أنواعا ثانوية ... لأن هدفنا هو البحث في الطريقة التى طرق بها الموسيقيون النص لإنفاذ الموسيقى طبقا لمدارسهم وعبقرياتهم .

والموسيقيون الذين أعلنوا أفضلية الكلام على الموسيقى كثيرون ، تجدهم في فلورنسا في القرن السابع عشر ، ومن بين الروس في القرن التاسع عشر لدينا موترفردى ، ولوالى ، ومنه إلى جلوك ، ومن هذا الأخير إلى ميزار كوى . والأمر أحيانا أمر طبيعة خاصة للموسيقى نفسه . ويقول كولنج في كتابه الموسيقى والروحانية : إن هناك — إن صح هذا التعبير — موسيقيين لفظيين، كما أن هناك موسيقيين بصريين، يشترك الكلام رغما عنهم بتوتر كيانه وأهدافه نحو الموسيقى . وأغلب الأحيان يكون هذا متعلقا بمسذهب تفرضه على الفنان البيئة المحيطة به

أو التقليد . ويقدم لنا جلوك في هذا مثلاً نموذجياً ، فقد أخذ أصحاب نظريه دوائر المعارف في القرن الثامن عشر يؤثرون فيه إلى أن أصبح من رأيه « تحديد دور الموسيقى في وظيفتها الرسمية ، وهي خدمة الشعر عن طريق التعبير دون تعطيل العمل المنطوق عايه الدور الموسيقى أوبعث البرودة فيه عن طريق زخارف لا فائدة لها ... » ثم يقول : « ولقد حاولت جدياً أن أكون مصوراً وشاعراً قبل أن أكون موسيقياً ، موسيقى ؟ حمداً لله . . . لأنه كان هكذا رغم المبادئ التي نادى بها ، وبدل عمله على هذا وخاصة حين لا تعمل الكلمات على السيطرة تماماً وهو على كل حال يعرف وصفها ، هذه الكلمات ، في النغم حين يتبع غريزته وينسى التعاميات ، وها هو يكتب إلى جويلار ، مؤلف « لفيجنى في توريدا » ، المتحرر يقول له : « فيما يخص الكلام الذي أطلبه منك ، أنا في حاجة إلى أبيات من عشر مقاطع تضعها ، في الأماكن التي أيسها لك مقطعا طويلا رنانا .. ثم أخيراً أريد أن يكون البيت الأخير قائماً مهيأ ، هذا إذا أردت أن تكون متفقا وموسيقياً . . وجلوك في هذا أقل انسبا من لوالى الذي كان يؤلف موسيقاه قبل أن يتلقى القصيدة التي كان يطلبها من كينو ، أو من جليнка الذي كان يكتب موسيقاه أولاً عن « الحياة القصيرة » ثم يكيف الأقوال بها بعد ذلك .

والحقيقة أن جلوك يعمل بطريقة لا تتفق دائماً وما يقول ، لأنه يخضع النص للموسيقى . أما رامو فهو لا يخفى من نواياه شيئاً ، حين كان يفخر بأنه يطبق « لاجازيت دى هولاندا » ، ليكمل منها موسيقى ، ويحكى عنه أن إحدى الممثلات أرادت أن تبطل . من الحركة ، في عزف مقطوعة « الفرسان المتجولون ، ليسهل الإلقاء ، فقال لها رامو : « ولاهم كثيراً أن نسمع كلامك مادام المستمعون يستمعون إلى موسيقاى » (٦٩) . . وقد يكون

الكثيرون من مؤلفي الأوبرا من رأيه هذا ، وهم الذين يكفون عامة بالقليل جدا من الكلام المصاحب للموسيقى ، وعلى رأسهم موزار الذي نعرف آراءه في هذا ، حيث يقول : « يجب بالضرورة في الأوبرا أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . على أنه في أشد المواقف فظاعة ، لا ينبغي أن تعمل الموسيقى على إيذاء الأذن ، بل عليها أن تسحرها وأن تظل موسيقى ، حكماً هنا حكم العواطف ، سواء كانت شديدة أم لا ، لا ينبغي التعبير عنها بشكل يؤدي إلى التفرز . » (٧٠)

وفاجنر الذي يقول بأنه شاعر ومؤلف مسرحي بقدر ما هو موسيقي يؤكد دائماً أن الموسيقى هي التي تقوم بالعمل كله . فهو يقول : « لا ينبغي أن تدخل الموسيقى في المسرحية بصفقتها عنصراً بسيطاً إلى جانب العناصر الأخرى ، بل لا بد أن زدها هيئتها الأولى ، وأن نرى فيها ، لا مساعدة ولا منافسة ، بل أما للمسرحية . . . ولقد فعل هذا في مقطوعته هو . . . حين انتقل العمل الفني الذي أبدعه من المسرح إلى الكونشرتو بعد أن اتضح له أن الناحية الشعرية قد أخذت تعرقل موسيقاه ، وإلى أن ظهر هذا العمل في نهاية الأمر كعمل عظيم . . كعمل قام به واحد من أكبر مؤلفي السيمفونية في جميع العصور .

هناك إذاً حلان : إما أن نخضع الشعر للموسيقى ، وإما أن نخضع الموسيقى للشعر . لكن لدينا حلان ثالثان : وهو الربط بين الاثنين ربطاً وثيقاً بحيث يتداخل كلاهما في الآخر ويمتزجان ليصبحا حللاً واحداً وحيداً . . . ولقد كان موفتردي أول مؤلف موسيقى نجح في تحقيق هذا التوافق تحقيقاً كاملاً . وقد كان النجاح أيضاً لحليف الليدر الألمانية والنسوية ، بحيث كان التوافق متكاملًا بين الشعر والموسيقى لدرجة أصبحت معها الترجمة عاملاً يهدد العمل الفني الذي يجمعها بخطر الزوال . لأن الذي يحدث هنا هو أن كل كلمة « تحفر فراش الميلودية التي تلوح كالو كانت تسيل في الكلمات (٧١) ،

ويحاول ديوسى جسده أن يصل إلى نفس الهدف في مقطوعة بيلياس (*) وفي ميلودياته الإنشادية، وتبعه ولحقه في هذا فوريه وجونود وراكورافيل وبولانك .. وهو في هذا يقول : « إن خط الأنغام العالية يختلط بالميلودية كما يحدث في الاوركسترا حين تدوين آلتان لتصبحا آلة واحدة ، وهنا لن تكون للكلمات أو للميلودية ، كل على حدة خاصة بها ، لأن الذى يحمل المعنى هو نتاج هذا التداخل ، والمعنى هنا معنى موسيقى تحت وما كان عبارة عن كلام أو سرد أحداث أو تعبير عن عواطف أو أفكار أصبح موسيقى فحسب ، وهكذا يتم تسخين الرمال للدرجة معينة حتى يصبح زجاجا (٧٢) . هكذا تكون الموسيقى قد امتصت النص ولو أنها تظل فى وضعه موضع الاحترام . ولهذا كان فوريه يفضل الشعراء المحايدين مثل ارمان سلفستر عندما لا يكونون ، مثل فرلين ، متحدثين وعبقرية هو ، ولهذا يجد فرقا كبيرا بين نسختي « الماندولين » لكل من ديوسى وفوريه ، فنسخة ديوسى تغمرنا فى عالمه هو . أما الثانية فتغمرنا فى عالم فوريه . ولهذا إذا كانت إحدى الميلوديتين المكتوبتين بنفس الكلام - مثل « جرين » من تأليف فوريه وأخرى من تأليف رينالدهو هان - .. إذا كانت إحداها أحسن من الأخرى ، فذلك لأن الصفة الموسيقية هى التى ترفع من قدرها فالكلمة الأخيرة للموسيقى ... ولقد صدق شوبان ، سيد « الليد » الذى لا يبارى حين قال : « أريد أن أنفجر بالموسيقى » .

(*) يقول ديوسى بضمير بيلياس : يتعود المستمع عند سماع مقطوعة الشعور بطريقتين من الافعال ، يختلفان : الافعال الموسيق من جهة والافعال الشخصى من جهة أخرى ، وهو بشريهما بالتوالى « وقد حاولت إذابة هذين الافعالين معاً وجعلهما متوازيين ، انظر جريدة المنيعارو عدد ١٦ مايو ١٩٠٢ .

الفصل الرابع عالم الفن

يقول أوسكار وايلد : « إن هناك عالمين ؛ أحدهما قائم دون أن نتحدث عنه ، ويسمى عالم الواقع ، لأنه مامن ضرورة للتحدث عنه ، لكي نراه ، والآخر هو عالم الفن ، وهو الذي يجب أن نتحدث عنه ، لأنه لن يكون موجودا إلا إذا تكلمنا عنه ، لاشك أن مثل هذا التعريف مصطنع ، لأنه يصطبغ بصبغة علم الجمال . فعالم الفن ليس الوحيد الذي يحتاج إلى الحديث عنه حتى يكون موجودا . أليس دنیا الحقيقة ، و دنیا الأخلاق كذلك عوالم غزاها الإنسان ؟ وهل هي أقل واقعية أو أقل تماسكا أو أقل ضراوة من عالم الفن حتى تحتاج إلى توليد نفسها بنفسها واكتمال ذاتها من حيث علاقتها بكياننا من كل نواحيه ، فعالم الجمال إجمالا ليس إلا إحدى الممالك في كون من القيم أكثر اتساعا .

مع هذا فما يقوله وايلد يبرر نفسه ؛ بمعنى أن الفن - والفن لحسب - يؤدي إلى خلق عالم ملبوس ، متميز عن الطبيعة ومنافس لها . والحقيقي منه ، ذلك الذي يتمثل فيه اكتمال العقل والأشياء كلها ، ذو وجود عقلي خاص . فإذا كان الخير لا يتحقق إلا في الأعمال والسلوك البشري ، فإن الجمال - على عكس ذلك - يتجسد في الأشياء المرمية الملبوسة المسموعة ، والتي تدرکہا الحواس ، ولو أن نوعها وتميزها وقدرتها على الإدهاش والإشعاع تمنع من أن تختلط بكل ما يمكن أن تنتجه يد البشر من أشياء أخرى . ولقد دخلنا إلى هذا العالم الغريب حين تطارقتا هنا إلى الحديث عن فن التصوير والشعر والموسيقى . ولنحاول الآن أن نحس من تعريفه

طبيعته أكثر مما فعلنا ، وأن نفرس فيه بعض الجذور ونحدد كيانه الوجودى كما نوضح العلاقة التى يقيمها بينه وبين عالم الكائنات الطبيعية .

اللذة الجمالية

إن اللذة الملموسة هى التى تكشف لهذا الحيوان ، الذى هو أنا ، عن عالم الاحتياج والفريزة . ولذة الفهم تحدد استعدادى العقلى للدخول فى عالم الأفكار . أما اللذة الجمالية فهى التى تشهد بأنى أستطيع الوصول إلى عالم الفن ، وهى بهذه الصفة قادرة على إرشادى عما يتعلق بهذا العالم نفسه ، وهى لذة مركبة . لكل من الجسد والروح نصيب فيها ، ولهذا السبب تارجح الفلاسفة دائماً بين الحسية والعقلية . غير أن كل ما ذكرناه إلى الآن يسمح لنا بأن نرفض هذه النتائج الفلسفية المبسطة لدرجة مبالغ فيها ، لأنها ، أى هذه النتائج ، وإن كانت صحيحة من نواح معينة ، فإنها تترك الجوهر دون البحث فيه .

إن الحسية فى حقيقتها تعنى وجود اللذة الجمالية متضمنة فى الإدراك ذاته ، كما تعنى أن هذه اللذة تحدث رنيناً فى الجسم كله . فإذا شكلنا عن طريق التطابق فكرة جمال غير حسى ، نجد أنه ليست لدينا أى تجربة فى هذا ، لأن الجميل هو الذى يرس النظر والسمع واللمس العضلى أحياناً . والشعور الذى ينتج فى الحواس ينتقل إلى الجسم . ويقول جيمس هنا : « إن ما يمكن أن نحس به فى اللحظة التى يشرنا فيها الجمال عبارة عن وميض ، ودقة فى الصور ورعشة وتنفس عميق وخفقات فى القلب وهزة فى الظهر ودموع تانى إلى العيون ، وألم فى أسفل البطن . . وعدا ذلك من آلاف الأعراض التى يمكن تسميتها (١) .

وبحث آخرون بدقة في أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة بالجمالية الحركية . فقد اكتشف بيرجسون - وهو على حق - « أن الإدراك الحسى نوع من الراحة والسهولة في الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذى يبذله الفنان ينحصر في « تحديد الحركات التى يقلدها جسمنا آليا ، رغم أنها خفيفة ، بحيث تضعنا لجأة في الحالة السيكلولوجية التى أثارها والتي لا يمكن تعريفها أو تحديدها » (٢) . وقد رأينا أن هذه « الحركات العامة الجسدية تتدخل في الموسيقى ، وأنها ليست غريبة عن السرور الذى نشعر به إزاء فن البناء والتصوير والنحت . ولقد صدق شعر فاليري الذى يقول فيه : « إن الحسناء تشعر أمامنا أن سبقناها نفية » (٢١) ، بمعنى أن هذه الظاهرة التى نسميها « التمتعة الجسدية » هى تلك التى « أسر إليه بها أحد المثالين من أنه لم يكن بمستطيع أن يمنع نفسه إزاء تمثال الرجل للمثال رود من أن يقلد حركة التمثال عن طريق الحركات التمثيلية الصامتة » (٣) .

فما من خطأ في كل هذا . لكن ما من شيء يتعلق بالجمال فيه ، لأن الوصف الذى يقدمه جيمس ، وإن كان صحيحا فهو صحيح لعدد كبير من « الانفعالات » الرقيقة « الأخرى » . فمدوى الحركة حقيقة عادية نعرفها جميعا ، حقيقة عادية تأتى من التوافق الغريزى الذى يشعر به متفرج في مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر هاو من هواة الفن وكما من أشياء تعيش خارج نطاق الجمال ، ومع ذلك تبعث السعادة إلى الحواس . . ومع كل ، فهما يكن الجسد مشتبكا في اللذة الجمالية ، فإن هذه اللذة لا تقع في إطار الحواس أساسا . ولقد أمكن لبعضهم أن يقول عن الموسيقى : « إن أفعالنا هى المستولدة عن كل شيء تقريبا » (٤) عن كل شيء عدا ما لا يمكن قياسه أو التعبير عنه ، تقصد سكر النفس ونشوة الروح

أما العقلية العلمية فهي لا تجمل المعنى الروحي للذة الجمالية ، ولكنها لا تستطيع فهم أصلاتها لأنها تبرر وجودها بحج معرفة الأمور . فما من شك في أن الشيء الجميل شيء يختص به العقل ، ولن يصعب علينا أن نثبت أن إدراك الجمال في جميع الفنون ، ومنها الموسيقى ، مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما . ويقول بوسويه : « إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام ، أى في الترتيب والنسب . . . وهكذا فهو ينتمى إلى العقل ، أى إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال » . ونجد نفس المذهب عند « كانه » رغم الفرق الكبير بينهما وبين بوسويه من حيث الفلسفة واللغة . والمؤكد أن للجميل صفة تتلخص في تحقيق التناقص بين الحساسية والفهم العقلي ، إلا أن الحكم المبني على الذوق يرجع إلى العقل نفسه ، ويتميز التأمل الجمالي إذن تميزاً واضحاً عن مجرد الاهتزاز العاطفي .

مع هذا فلذة المعرفة تعتمد أساساً على القدرة على التجريد ، وهي التي تمكننا من تخطي المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها ببعض . وهل يجب أن نكرر ما قلناه من أن المتعة الجمالية تأتي عن طريق الحواس وقد أضاءها العقل المفكر ؟ . . . إننا نوافق على هذا ، لكن هناك شروطاً لهذا . . ولنقل بتعبير نستعيره من « كانه » : إن الجميل هو الذي يعث السرور بصورة كلية وبدون تصور محدد . وهو الذي لا يقبل الانقصال عن تتابع الأنغام أو المقاطع التي تطرق أذني ، وعن الألوان التي تقع تحت عين . فالشكل الملموس لا يحوى شيئاً آخر غير ذاته ، وما من شيء يمكن أن نبحت عنه خلف اللوحة أو فيما وراءها ، وما اللوحة برمز أو بنفاية . هذا سبب نذكره عرضاً ضمن الأسباب التي نسمح لنا بالتمييز بين التجربة الجمالية والتجربة الصوفية ولو أن بينهما تعاقباً وتشابهاً كبيرين : بمعنى أن حواس المتصوف مختلطة ، في حين أن حواس الفنان منفعة

من جهة أخرى نقول إن العقلية ليست هي كل الروحية ، فالروح أكبر من العقل ؛ لأنها تستطيع أن تعاونه ولكنها تستطيع أيضا أن تضايقه ، ولتتذكر هنا قصة الروح والعقل (آيموس وانيا - لكلوديل) . ويجب إذا أن نحذر من مطابقة العملية العقلية التي تصل بنا إلى طريقة تنفيذ العمل الفني ، بالسمو الروحي للكائن كله ، وهو السمو الذي يربطنا بجمال هذا العمل . هـ إن فهم الموضوع الموسيقى فهما يختلط به الحب شيء آخر ، معناه الاستعداد للتخلص من آلام الحياة ، وإدراك « دعوة للرحيل » . إنك تسمعه يدق على باب الشعور دقة تفتح أعماقه وتبعث إلينا راحة نفسية . إن هذه الهزة للذات صفة تحريرية . فنحن نتنفس بحرية ، أو بالأصح نتنفس في جو آخر ، (هـ)

صحيح هذا بمعنى أننا إذا عممنا ما قاله الأستاذ برادين عن اللذة الموسيقية ، قلنا إن اللذة الجمالية لذة « تسلب اللب » ، ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة لترجمة تلك التجربة الوحيدة في نوعها ؛ إذ « نحن نسمى ما يخطف لبنا حقا شئنا جميلا ، وليس لدينا مبدأ آخر للجمال غير هذا (٦) . والأمر بمعناه المباشر أمر نشوة تنتزعنا في هدوء وبقسوة في آن واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل . كان جوته يقول : إن « الشعر خلاص » ، لأننا نخف لجأة ونتخلص بمعجزة من احتياجاتنا ومشاعلنا وخيبة آمالنا ورغباتنا . . . وتتخطى لجأة متاعبنا وكل ما يشغل بالنا هنا ونفاهة الوجود ، وننسى آلامنا وملذاتنا ، إذ أن ملذاتنا ذاتها عديمة القيمة وتنفجر كما تنفجر فقاعات الصابون إزاء السعادة التي تسيطر علينا الآن .

ما الذي حدث إذن ؟ حدث أن الإدراك الحسي قد أصبح بصفته الوسيلة العادية للقيام بعمل ما . . أصبح أداة للتأمل تعمل لصالح هذه المفاجأة الإلهية . . وحدث أن خلصناه الانفصال السري حيال الأهداف

التكيفية بسرعة خاطفة من الحقيقة ودخلنا في حلم صلد مناسك ، وقد ارتفعنا نحو إعجاز موجود في مكان آخر . وخاصة سلب اللب التي يختص بها الفن تعنى قدرته العليا على القذف بنا فوق عالم الأشياء عن طريق التخريب الهادى . العجيب الذى يصيبه الحواس التي تهدف أصلا إلى أن تقدم لنا هذه الأشياء تقديما تمثيلا ، (٧) ولن تصبح الأشياء إذا بالنسبة إلينا فرصة للعمل وإرغاما عليه ، بل نرى المنظر كما لو كنا في المسرح .

الواقع أن اللذة الجمالية لا تسلبنا من هذا العالم إلا لتكشف لنا عن عالم آخر ، وتعدنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والكمال والنشوة والهدوء الذى نهدف إليه شعوريا أولا شعوريا ، ولذا فإن المذات الأخرى لا تستطيع إلا أن تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد ، (٨) فى حين أن اللذة الجمالية تملأ كياناتنا الروحية وتكشف عن مطاله ، فى حين تشبعنا فى نفس الوقت . ولهذا كان التأمل الجمالى علاجا عظيما لضجر الحياة ، ولا نقصد هنا الضجر العابر أو ذلك الضجر الذى نرى منبته أو هذا الذى نعرف حدوده ، بل نقصد الضجر الكامل ، السأم الخالص ، السأم الذى لا يرجع إلى سوء الحظ أو إلى العجز ، والذى لا يختفى بظهور ظروف طيبة ، أى ذلك الذى لا مادة له إلا الحياة نفسها . . . إنه هذا الضجر المطلق الذى هو فى ذاته الحياة عارية عندما تنظر إلى نفسها بوضوح . (٩) .

إنها سعادة فى الواقع جنانية . . سعادة مبكرة رغم ذلك لا يعيش فيها الإنسان وقد انتشى تماما ، بل إنها قصيرة ، إذ أن الحلم ينتهى حال انتهاء الحفل الموسيقى الذى تحضره ، أو حال خروجك من المتحف ، وسرعان ما تجد الحقيقة أكثر قسوة وأشد بؤسا . . . فإذا كانت اللذة الجمالية تهنئ من ضيق الحياة ، فإنها كذلك تشحذها ونحيبها لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعية ما يسمى واقعية .

ولكن هل تكون اللذة على الأقل دون عيوب في حالة كونها مستمرة ؟
ليس دائما ، وبخاصة عندما يكون الجمال أعلى جمالا . لسنا هنا من
رأى إلا سناذ برادبن ، ولو أنه كان يظهر لنا على حق حين يتحدث عن
الحب ، فهو يقول : إن المرأة رمز و شيء جسدی تخترقه العاطفة كما لو كان
سهما ، شيء يحل محل الشيء الحقة بقى الذى يتجه إليه الإعجاب والتقدير
دون أن يعرفا أنها يفعلان ذلك ، (١٠) ، ويمكننا أن نقول نفس الشيء
عن الجمال الذى يرتبط بالحُب ارتباطا وثيقا . فالأهداف تقابل العمل الفنى
في طريقه ، ، وحتى عندما يتوقف عنده فإنه يشعر شعورا غامضا بأن
حدوده لا تنقف عند هذا الحد . ومن هنا كانت سعادة التأمل الجمالى مختلطة
بتعاسة لا اسم لها .

هكذا يعمل الشيء الجميل على إسعادنا ولها كسا في آن واحد ، وإعانا
لوحظ أن أعظم الأعمال العلمية توقف لدينا حيننا لا يقاوم . وبتردد على
ذاكرتنا هنا نص شهر من بوداير ، ويوضح ، ضمن نصوص أخرى كثيرة ،
الناحية التى لا يشك فيها أحد من التجربة الجمالية ، التى لا يمكن لشيء أن
ينفيا حيث يقول : « إنها هذه الغريزة المدهشة ، الأزلية للجمال التى تجعلنا
ننظر إلى الأرض ومناظرها كملخص أو تقابل للجاء . إن العواش الذى
لا يروى لكل ما هو وراء الدنيا ، والذى تكشف عنه الحياة هو أقوى
دليل على أبدتنا . والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر . .
عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الأشياء العليا التى تقع فيما وراء الة بور
وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع إلى حافة العين ، فإن هذه الدموع
ليست دليلا على سرور مبالغ فيه ، بل هى بالأحرى شاهد على ضيق قد
اهتاج ، وعلى توتر فى الأعصاب ، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتملا ،
تريد أن تصل حالا على هذه الأرض نفسها إلى جنة تكشففت ، (١١) .

الفن واللعب

« إلى أي مكان كان خارج هذا العالم ، فالقدرة على « الهروب » ، تسمح بالتقريب بين الفن واللعب ، لأنها صفة مشتركة بينهما ، فكما أن هناك عالماً للفن ، هناك أيضاً عالم للعب تشترك فيه الفئاة الصغيرة التي تحدث دميته ، والطفل الذي يدفع بحصانه الخشبي ، والشاب الذي يلعب في مباراة كرة القدم ، والبالغ الذي يفرق تفكيره في لعبة الشطرنج أو الورق ، وكلهم يشعر بلذة حية . . .

وهذه اللذة ليست عديمة التشابه باللذة الجمالية : لأن اللاعبين غالباً ما يسكن في دنيا يؤمن بوجودها طالما استمر اللعب ، دنيا تسيطر على إرادة اللعب وتنبئ على التقليد وتقوى بفضل مشاركة اللاعبين الآخرين وبفضل الانتباه الذي يولونها لها . . . دنيا توجد بفضل وجود قواعد اللعب وتشدها ، وبفضل قوة التحكم فيها ، فالإنسان الذي يلعب ، مثله مثل هاوي الفن ، يهرب من تفاهة الحياة اليومية وتسفك الواقع .

مع هذا فلذة اللعب ليست من نفس طبيعة اللذة الجمالية ، لأنها ليست ذات مدى روحي ، ولأنها لا تنصف بعمق الرنهن الذي تحدته هذه الأخيرة ولا بصفة اللانهاية الناجمة عن الألم . . . وهي لا تفترض بالضرورة كما تفترض اللذة الجمالية ، هروباً روحياً ، لأن اللعب ألف شكل ، ولأنه لا يثير طاماً خيالياً ، وهذا هو الشأن حقاً لدى الحيوانات ، فالحيوانات الصغيرة مثلها كالأطفال ، تبسط قوتها وتنفق طاقتها أحياناً ، وأحياناً أخرى — وفق هذا سرور أيضاً — تدرب غريزتها وتعد نفسها للحياة عن طريق هذا التدريب . وإذا كانت ألعاب الرجل البالغ ، وكذا لدرجة كبيرة الألعاب الاجتماعية مثلاً ، عبارة عن تسلية يدخل فيها القليل من

الخيال . فما القول إذن في ألعاب المهارة؟ أمى وسائل للهروب من الواقع؟
أم وسائل للسيطرة على الحقيقة ؟

من جهة أخرى ، يلوح أن نشاط اللعب سطحي ناهه إن هو قورن
بالنشاط الجمالى . لا شك أن اللعب يتصف بالجدية أكثر مما قد تصورمه ، بدليل
أن اللاعب الجيد هو الذى ينصرف تماما للعبة التى يمارسها ، وما عليك
لتأكد من هذا إلا أن ترى المباراة التى تجرى حول كرة أو حول أوراق
اللعب ل ترى إلى أى حد تنوزر الوجوه وتركز الابصار بين المتبارين . لكن
لا بد أن نعرف أن اللعب لا يدعى عادة بأنه يستطيع أن يسيطر على الحياة
كلها ، أو أنه يستولى على أفكار اللاعبين كلها . بل إنه يظل تسلية ، وإلا
فقد طابعته .

والفن — على العكس من ذلك — موهبة . فجدية الفن جدية تتحول
إلى مأساة . والعمل الخلقى متشدد ، يحرك الإنسان من أعماقه ويبقى عليه
فى الحالات التطرفية التى تمك قواه بلا رحمة . لقد كان سترافنسكى
يقول لأحد المعجبين به ، وقد استمع هذا المعجب لأول مرة لإحدى مقطوعاته :
آه إنك تبكى وتضغط على أسنانك .. إيه .. أرجوك أن تعلم أنى شخصيا
لم أبك .. حين كتبت هذا ، (١٢) . لا شك أن هناك فنانين أقل عصية
وأقل استمراراً فى العمل من سترافنسكى .. لكن هذا لا يمنع أن يكون
الفن ، حتى لدى أكثرهم تلقائية ، وحتى عند موزار ، وحتى لدى شوبير ،
بل وعند روبانس ، تدفقا لبنائى امتلأت ، تجعل منه فى نظر البعض شيئا
باللعب . قل لى من فضلك ، ما العلاقة بين امتلاء حياة الحيوان الذى يلعب
وطفل يضحك ويفرغ ، وفيض العبقرية التى ترفع كبار الفنانين
فوق كتل البشر ؟

قد يقال إن اللعب يحتاج إلى جهد . نعم . . لكن هذا الجهد لا يرمى إلى نفس الهدف الذي يرمى إليه الفنان . . . فالذي يريده اللاعب هو لذة اللعب ذاتها ، وهو يتوقف عادة عن اللعب إذا توقفت هذه اللذة ولم يعد يجدها أمامه . . أما الذي يحرك الفنان فهو شيء أكثر منها . . هو لذة الخلق والإبداع . وهنا ندس الخط الذي يفصل بين اللعب والفن ، إذ ليس لنشاط اللعب هدف إلا ذاته ، فإذا انتهت المباراة اخفى كل شيء . . ولقد لعبنا جيدا ، وكفى . أما النشاط الفني فهو يترك أشياء تبش من بعده ، والعمل الفني هو الكلمة الأخيرة للفن ، وهدفه السرى . . لأن عمل الفنان كله يرمى إلى صنع هذا الشيء المكتمل المتناسق تناسقا يجمع العناصر التي تضم لحظة أو ناحية من فواحي الحياة البشرية بين جنباتها ، (١٣) .

وهكذا يصبح الفرق الذي يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقا جذريا . لا شك أن عالم الحق يتحقق في الاثنين في أحسن الحالات . . ومن هنا كان الشعور بالراحة والحرية في كليهما . . الشعور بالانتصار الذي نلجده لدى كل من اللاعب والفنان على السواء . . مع هذا فإن حلم اللاعب لا يتحقق إلا في الخيال ، والعالم الذي يتطور فيه عالم خيالي ، في حين أن حلم الفنان ينتظم بالنظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر . واللعبة لا تساوى إلا ثمنها التجاري ، وماهي إلا وسيلة للعب ، أو على الأكثر رمز يربط اللاعب بياته به ، فالعاطف يمسك بهاء ليضرب بها حصانه ، ولكنها عصا نخسب . أما الفنان فهو يجعل من عصاه حصانا وماهو أجل من حصان ، تقصد شيئا فنيا غامضا يكون مصدرا لا ينضب لمعان ولسمادة للجميع .

الجميل والفقر

وهل يتقابل الفن واللعب في صفة الفائدة على الأقل ؟ . . . لكن اللعب لا يسمح لنا بأن نقارنه بمقارنته واضحة بالفن في هذه الناحية، لأنه متنوع من حيث طبيعته وآثاره . وهناك ألعاب تعليمية، وألعاب لاموضوع لها، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية . وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا . . . فاللعب إذن لا يرمى دائما إلى أن يكون لعبا لذاته وفي ذاته . . . دون هدف معين .

وموقف الفن هنا غامض . . . في الظاهر . . . ونرى هذا الغموض في الآراء المتناقضة حوله . . . فهناهم أولاء أصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال في وضع الضد من المفيد صراحة وبلا رجعة . . . يؤكد تيوفيل جوتييه هنا ، أنه مامن شيء جميل حقا إلا وكان عديم الفائدة . . . وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحا ، (١٤) . . . ويقول وايلد أيضا إن كل فن لا بد وأن يكون عديم الفائدة تماما ، (١٥) . . . ومع ذلك نجد أن راسكين يندد في نفس العصر بكل ما يعتبر زخرفا كاليا ويصفه بأنه كذب جمالي ، وهذا يربط بين المنفعة والجمال . . . ولراسكين في هذا المذهب أجداد وتابعون لاحصر لهم . . . هاك سقراط . . . وأفلاطون الذي ينسب هذا لنفسه . . . فيقول إن الملائمة تكون جميلة إن كانت لها فائدة . . . ويصمم على أن من الضروري أن نذكر الناس دائما بهذه الفكرة الطبيعية إذا ما تعلق الأمر بالفنون الجميلة . . . وأن نذكرهم أيضا بأن الذوق الرديء قدياتي حيث تأتي الرغبة في الزخرفة من أجل الزخرفة . . . ولعل الأعمال الأدبية تؤكد هذا وتقضي على تلك المحارلات الصغيرة . . . (١٦) هل هذا ما أراده آلان من بعده حين ، اتبع طريق المنفعة ، لكي يتر على الجمال ؟ الحق يقال إن

شرط المنفعة غير ضرورى وغير كاف . . ولابد من أن نميز بين المذهبين .

إن الجميل والنافع يسيران معاً ، في كل من فن المعمار والأثاث بسهولة أكبر منها في الفنون الأخرى ، فبين معبد وقصر ومقعد خشبي وجرة ، بينهما جميعاً طبيعة مزدوجة ، لأنها في وقت واحد أشياء فنية وأشياء ذات فائدة ، وحتى تبعاً للمذهب آلان ، لابد أن تكون المنفعة علة كل شيء ، كما نرى في عمود هو في الواقع يحجب الشمس ، وكما نرى في قوس كنيسة يدكل قبة أقوى من قوس بنصف دائرة في كنيسة قوطية ، كان هذا القوس يستخدم أول الأمر دون أن تكون له ضرورة ما ، ثم استخدم بعد ذلك بأشكال غريبة الفائدة تماماً ، إلى جانب هذه القباب العالية ، الضخمة الرائعة التي لم يكن زخرفها ولا هي بنفها تلعب دوراً ما . . ويختم آلان قوله هكذا : « وكل هذا يذكرنا بالزخرفة التي تصنع بها الحلوى بما يسمى « الكاراميل » (١٨) .

لن نفكر نحن في هذا بنفس ذلك التدقيق ، إذ لاشك أن فن المعمار المسمى بناء وظيقاً قد وصل إلى نجاح باهر ، فهاك قنطرة أو صومعة أو قاعة لمحلة السكك الحديدية الخ .. كلها تخضع اقوازين الفعالية ، وتستطيع مع نفس هذا الخنوع أن تصل إلى درجة من الجمال ، لكن ليست هذه مع الأسف هي القاعدة العامة فيما نرى من منشآت ، فكم من مباني ملائمة تماماً لما يطلب منها من وظائف ، ومع ذلك فهي ذات قبح مرعب .. وعلى عكس ذلك يحدث أن يكون الإفراط في الرفاهية والجرأة في تشكيل أشكال المباني عاملاً على إضفاء الجمال عليها ، وهنا تصبح اللانفعالية عنصراً جوهرياً من عناصر الجمال ، وخاصة أننا لسنا بمدعي الحساسية — إذا كان الأمر

يعتينا مباشرة - إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة ، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة . فهذه الدعايز والرفوف الممتدة والشرفات وباقات الأزهار والقائيل والأبواب والنوافذ المستعارة التي نجدها جميعا في المباني القديمة لا تفيد في شيء اللهم إلا في بحث السرور ، وإن صح التعبير في إحياء حجارة ، وهي بهذا في مكانها ولوجودها تبريره .

وعلى كل فإن للنفعية حدوداً تضعها في سبيل الهوى الزخرفي ، حدوداً يصعب تمييزها لأنها تتبع الذوق الخاص ، ومع ذلك فمن الممكن على ما يلوح تطبيق القاعدة التي تقول إن على الشيء في فن المساكن أن يقوم بمهمته ، بشرط ألا تعمل الزخرفة على تحويله عن هذا الهدف ، بمعنى أن من الضروري أن يتمكن الإنسان من أن يقيم في منزل ما ، وأن يصل في كنيسة ما ، وأن يشرب في الكوب ويجلس على المقعد . لكن لا يعني هذا أن أجمل المنازل هو أكثرها توفيراً للراحة ، باعتبار أن الشيء المريح غالباً ما يكون عدواً لدوداً للجمال .. والمطلوب في المنزل مثلاً أن يحمي ساكنه من الأمطار والبرد والرياح والسرقة ، على أن يكون خيال المهندس - أو المثال أو الخراف الخ ، طليقاً دون التخلي عن هذه الضرورة ، وألا يكون طليقاً بحيث ينسى نفعية الشيء ، فبعد بوذي ، مثل معبد انجكور مثلا ، مغطى بالنقوش والأبراج ، مليء بالدهاليز والشرفات والدرجات . لكنه معبد للإنسان أن يركع فيه وأن يجتمع بغيره من الناس فيه . وإناء من الآنية التي صنعت بطراز لويس الخامس عشر قد يكون معيباً من حيث كثرة نقوشه ، لكنه إناء يمكن أن يقدم فيه الطعام ..

وبالاختصار هناك حدود لا يمكن تخطيها ، والإنذار الذي قدمه الذنحات كوشان إلى أولئك الذين يبالغون في استخدام الأسلوب والتخليط ، يستحق

الذكر ، لامن حيث فن الجواهر لحسب بل بمناسبة التحدث عن أى فن . فهو يقول إننا نكون شاكرين جدا لهؤلاء الفنانين إذا هم فضلوا بعدم تغيير هدف الأشياء ، وتذكروا مثلا أن من الضروري أن يكون حامل الشموع مستقيما وعموديا لكي يحمل الشموع المضئة لأن يكون متعرجا كما لو كان أحد الناس قد دفعه بالقوة . وأن يكون إنؤه السفلى مقعرا حتى يتلقى الشمع الذى يسيل ، لأن يكون مسطوحا فيسيل هذا الشمع على الحامل نفسه .. وهناك عدد كبير من الزخارف يولغ في أسلوبها بحيث لم تعد مفيدة .. (١٩) .

والعلاقة بين الجمال والنفعية في فنون النصير والنحت والأدب والموسيقى تظهر كما لو كانت أقل وضوحا منها في فن البناء ، لدرجة تتساءل معها : هل تخفى هذه العلاقة ؟ لا فظن هذا .. ويمكن أن نقول إن نظرية الفن للفن كانت تصبح غامضة غير مفهومة لو أنها كانت قد عرضت على هيرموس أو فرجيل أو سوفوكل أو بندار . وكانت تبعث الدهشة لدى مصورى مصر الفرعونية ، أو لدى ناحتى الحجارة الهندوس أو لدى مصورى العصور الوسطى في الغرب فقد كانوا جميعا يعملون ليضمهوا المورق انتقالا سعيدا إلى الآخرة ، أو ليحيوا ذكرى الآلهة أو يتغنوا بفضائل المسيح والعذراء والقديسين والمحدثون تدفعهم نيات متشابهة للملك التي نجدها عند القدامى ، فهناك ييجى وكارديل يجهلون نظرية الفن للفن ومع هذا فقد كانوا ضمن كبار أهل الفن (٥) .

(*) انظر لورتيا مون يجب أن يكون الشاعر أكثر فائدة من أى مواطن في قبيلته ، وعمله هو قانون الدبلوماسيين ومشروع القانون ومعلمي الشباب (مقدمة لكتاب مقبل)

صحیح أن العمل الفني العظيم لا یبدین جماله لتفصیته . فهو یمكن أن یكون على نفس الدرجة من الفعالية إن نقص جماله درجة . فلنقل إذا إن العمل الفني الجمیل ، وبصفته الجمالية هذه عملا موهوبا قام به صاحبه من أجل القیام به ، ومن أجل الجمال الخصب . فالقصيدة الشعرية واللوحة والتمثال والسیمفونية عديمة النفعیة عمليا ، اللهم إلا بالنسبة لأولئك الذین یجدون من ورائها كسبا ، كالمطابع والمنفذ والناشر والتاجر .

هل یفنی هذا إذا أنها لا نخدم فی شیء ؟ ألف مرة ؛ لا .. إلا إذا فسرنا كلمة " نخدم " بمعنی أرفع وأوسع نطاقا یصل لدرجة العالمية . ألیست وظيفة الفن بالضبط هی القضاء على السراب القائل إن مامن شیء له قيمة وكان مفیداً وفعالا ، وإن هناك أشياء تلوح كما لو لم تسكن ذات أیة فائدة وبدونها لا یمكن أن نعيش ؟ نقصد أشياء صنعت لمجرد اللذة ، ومع ذلك فهی تعادل فی أهمیة تلك التي صنعها عمال ومهندسون . هناك إذن نفعیة للأنفعیة ، وهی لیست أقل أنواع النفعیة لأنها — قبل غیرها أودون — تضم عالم الفن نفسه .

تصنیف الفنون

یقول یرتلو د العلم ، أنا لا أعرف هذا السید ، كان یرتلو یعرف فقط السکیمیاة والفیزیاة والأحیاة والرياضیات والفلك الخ .. ونفس الشیء یقال عن الفن بوجه عام .. الفن شیء غیر موجود ، وعالم الفن فی الحقیقة هو عالم الفنون الجمیلة الی لا یسهل سردها فی قائمة نظرأ لأن الحدید التي تفصلها عن بعضها البعض غیر واضحة فی أغلب الأحيان .. ولأن هناك یذنها اتصالات یرعدوی وتبادلا ، وتنقل من بعضها إلى البعض الآخر — ونحن

نمرف أن هناك فنونا جديدة تظهر من وقت لآخر ، تتولد من طريقة جديدة للتعبير، كما حدث من ظمِ رالطباعة على الحجر في القرن التاسع عشر، والدينا في القرن العشرين .

من هنا نقول إن تصنيف الفنون أمر يدخل في نطاق المشكلات التي تواجهنا منذ الأبد ، دون أن نجد لها حلا رغم أنها تافهة في ذاتها . وإطالما كرس كثيرون من الفلاسفة وعلماء الحال جهودا متبعين في هذا روح إنشأ . نظرية منسقة .. ولا أقول إنهم فعلوا هذا هباء لكن أقول .. دون أن يصلوا إلى تصنيف نهائي مقنع . ولقد كان من الممكن أن نرى هذه الآلة بحالة مقدما ، لأننا نعلم أن الفنون الجميلة حقائق مألوفة ، مقددة ، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية .. ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات ، وكلها مبنية على مشروعة ؛ وإمكانها جميعا غير كافية .. فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلا . تبعا لكونها تنفذ في إطار المسكان أو في إطار الزمان ، أو تبعا لكونها تمثل أو لا تمثل شيئا خارجيا ، أو تبعا لأنها موجهة لمسامة الشعب أو للهاوى المنعزل ، أو تبعا لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينفذه ، أو تبعا لأن هذا ، الفنون بحثة أو تطبيقية ؛ أو — أخيرا — تبعا لأنها تفيد من مصدر واحد ، أو أنها تجمع مصادر كثيرة ، كالوبرا ، من فنون متعددة .

ليس لهذه الأنواع من التمييز فائدة أخرى ، حين نأخذ شكل نظرية ، إلا أنها تدلنا على أفكار أولئك الذين يقدمونها لنا وعلى ما يفضلون . بل ولأننا نصل في بعض الأحيان إلى تأكيدات تتعارض فيما بينها ، بحيث لا نستطيع أن نقول عنها شيئا أكثر من أنها بعيدة عن أى موضوعية . مثال ذلك أن الوظيفة الأساسية للفن في نظر هيجل هي أنه يظهر الفكرة تحت أشكال ملموسة

ومحسوسة ، وأن الادب ، بناء على ذلك ، هو الذى يقع فى أعلى درجة من درجات سلم الفنون ، وأن الموسيقى تقع فى أسفله مادامت تستغنى أسهل من أى فن آخر عن كل فكرة . على العكس من ذلك ، نجد أن هذا الانحطاط الذى تنصف به الموسيقى ينقلب فى نظر شوبنهاور إلى سمو عظيم حيث تصبح الموسيقى عنده وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة ، فتعبر عن الطبيعة المميقة للإنسان والأشياء والإرادة . أليست هى فى نظره الشئ الوحيد الذى يؤدى بنا إلى ما وراء الطبيعة ؟

نعتقد إذن أن المبدأ الطبيعي الذى يمكننا من تصنيف الفنون هو ذلك الذى يستند إلى الحواس . فمادامت حواس الإبصار والسمع واللمس والذوق والشم هى التقسيمات الكبرى لعالمنا الحسى ، ففى أيضا بعينها — وبخاصة الثلاث الأولى منها ، مادامت الاثنان الآخران عديمى القدرة بعض الشئ — وسيلة التقسيم لعالمنا الفنى . هناك كثيرون من علماء الجمال يطبقون هذا المبدأ . . ولنضرب مثلا الأستاذ سوربى فى كتابه منهج الفنون الجميلة ، ، وفى رأينا أنه أحسن وأصوب من منهج آلان .

يستند منهج سوربى ، من جهة ، إلى مختلف وجوه الصفات المحسوسة الى تسيطر على هذا الفن أو ذاك ، ومن جهة أخرى ، إلى التمييز بين الفنون التمثيلية والفنون غير التمثيلية . ويسمى هذه الأخيرة فنون الدرجة الأولى ، لأنها لا تبين شكلا غير بناء للعمل الفنى نفسه طبقا للطريقة التى نظمت بها المواد الأولية . وتسمى الفنون التمثيلية فنون الدرجة الثانية لأنها — بالإضافة إلى ذلك — الشكل الأولى ، المنبثق عن الشئ كما هو — تفترض وجوده شكل ثانوى ، يتعلق بالشئ المطلوب تمثيله . هاك مثلا رسما يتكون من مجموعة من خطوط تسر العين بدرجة نقل أو تزيد ، وهذا

هو الشكل الأول للرسم . أما الشكل الثاني فهو يصور رأس الطفل .
 ومكنا نحمل على ما يشبه مروحة تنقسم إلى سبعة أجزاء يختص
 كل جزء منها بما يسميه الأستاذ سوربوه المحسوس الخاص ، وهو يطل على
 فنين من الفنون رتبا على أجزاء من دوائر دائرية : الأول من الدرجة
 الأولى ، والثاني من الدرجة الثانية . وهكذا تعطى الخطوط في الدرجة
 الأولى ، الأرايدسك - البحث ، وفي الدرجة الثانية الرسم نفسه . أما
 الأجزاء من الدرجة الأولى فهي تتعلق بفن البناء ، ومن الدرجة الثانية
 تتعلق بفن النحت . والألوان : التصوير البحث من الدرجة الأولى ،
 والتصوير التمثيلي من الدرجة الثانية . والأضواء العادية والانعكاسات
 الضوئية من الدرجة الأولى ، والسينما والتلوين بالحبر - الشيني والتصوير
 من الدرجة الثانية ، والحركات : الرقص من الدرجة الأولى والتمثيل الحركي
 من الدرجة الثانية .. والأنغام الصوتية علم العروض البحث من الدرجة الأولى .
 والأدب والشعر من الدرجة الثانية . والأنغام الموسيقية : الموسيقى البحث من
 الدرجة الأولى ، والموسيقى المسرحية والوصفية من الدرجة الثانية .



- ١- فطوط ٢- ألوان ٣- أحياء ٤- أضواء
 ٥- حركات ٦- أنغام صوتية ٧- أنغام موسيقية

ترجع أهمية هذا الرسم التقريبي ، والفكرة الموجودة خلف تفكير الأستاذ سوريو إلى أنها تخرج لنا نظرية « تقابلات الفنون » . ونلاحظ أنه في نفس القطاع يوجد فن يقابل فنا تمثيليا ؛ وأنه داخل نفس الدائرة تتقابل جميع الفنون التي هي من الدرجة الأولى فيما بينها . ألم يارق موضوع « الصباح » مثلا في الموسيقى على يدى جريج ، وفي النحت على يدى ايبشباين ، وفي الشعر بقلم لكونت دى ليل ، وفي التصوير بريشة كورو ؟

إننا نرى في الحال صحة مثل هذا التصنيف ، لكننا نرى أيضا في أى نقطة يتوقف . ولقد حذر الأستاذ سوريو مقدما من بعض ما يقده المعارضون لنظريته هذه ، ونقول صراحة هنا إنه لم يمتنعنا : فاعتبار النحت مثلا فنا يكون البناء شكله خير التمثيل اعتبار فيه تناقض ، ولا يمكن أن نقضى على هذا التناقض بأن نقول إن البناء « جمال مستقل ذاتيا للأشياء الجامدة والأشكال ذات الأبعاد الثلاثة » . لأن فن البناء أقل الفنون استقلالا ذاتيا ، مادام أى مبنى ، كإرنا ، يتحدد بناء على نفعيته . إن الأستاذ سوريو يتحدث عن استقلال ذاتى نسبى بالنسبة للزوج - إنى أوافق على ذلك . الأمر الذى يسمح بالتمييز بين البناء والنحت . لكن أين نضع النحت للبحث إذن إذا كان النحت تمثيليا بالضرورة ؟ في نفس خانة البناء ؟ هذا غير ممكن .

أضف إلى هذا أن من العبث أن نعطي نفس الأهمية ، من بين فنون الدرجة الأولى للانمكاسات الضوئية وللرقص ، أو للعروض للبحث والموسيقى للبحث ؛ أو للآرائيسك والبناء . . . ومن ناحية أخرى فإن الرسم فن بعيد عن التصوير التمثيلي ولو أن بينهما بعض الشبه . ونقول نفس الشيء بالنسبة للرقص والموسيقى . وعلى عكس هذا فإن حبس الأدب مع الشعر تمييز يحتاج إلى بعض التنفيذ .

أما عن فكرة تقابل الفنون فهي ليست بخيالية . . والمعروف أن الألوان والمطور والأنغام تتجاوب ، وأقد تحدثنا عن هذا حين تعرضنا للدوسيقى التي يقل عنها إنها وصفية . ومع ذلك فإن التجانس هنا لا يذهب بعيدا ، فإن نحن عملنا على دفعه للأمام كثيرا اصطدمنا باستحالة تعميم التعبير الفني بين جميع الفنون . إن الفكرة الأرايسك — وأنا أوافق على هذا — فكرة مشتركة بين الموسيقى والرقص والبناء والنصوير . لكن بين الأرايسك الميلوديا وأرايسك الرسم لا يوجد أى تعادل حقيقى ، والدليل على صحة ذلك أن من الممكن التعبير عن نفس الميلوديا بالرسم ، أو عن نفس الرسم بالميلوديا بمائة طريقة مختلفة ولقد أجهد الأستاذ سوريو نفسه حين حاول نقل موضوع اللحن المتبادل الثامن لمقطوعة بيانو كلافسان هادى ، وبداية « الليلة » الأولى لشوبان . . حين حاول نقلها بالرسم . . ونحن نرى هنا أن النتيجة مخيبة للأمل . . ومن رأينا أن الأستاذ سوريو لا يتسلى حين يقول : إن منحنى فنذا التيوب عبارة عن ميلوديا دقيقة في نظر الذى يحب المعرفة ، (٢٠) .

بالاختصار نقول إن العالم الفنية حقائق أصيلة لها وسائل عمل خاصة بها ، تستعيرها بعضها من البعض أحيانا ، ولكنها تعهى على أى تصنيف أو مواجهة منطقية ، ولعل أكثر الوسائل خضوبة هي التي تعمل على اكتشاف كل منها لذاته اكتشافا مستقلا . . ولا يمكن أن يكون هناك منهج للفنون الجميلة . .

عوامل الفن

يشكل كل من فنون التصوير والشعر والموسيقى وغيرها عالما له تقاليده وطوقه وكمثته وأسراره . وأقد تحدثنا عن هذه الفنون في الفصول الثلاثة الأولى من هذا الجزء . واليوم لا نتحدث عن العالم الفني بهذا المعنى بل إننا نقصد إلى هذا العالم الخيالى الذى يؤدي بنا إليه العمل الذى يقوم به

فنان عظيم في جو يخلقه هذا العمل من ذاته ، ذلك الجو الخاص الذي يتنفس فيه العمل الفني (٢١). إذ أنه رغم أن المناظر الطبيعية التي تصورها لوحات بوسان وكلود لوران ورويسدال وكورو ووينيه وسيزان تمثل كلها أشجاراً وحقولاً وهضاباً وأنهاراً ، فإنها لا تنتمي إلى كون واحد . وإذا نحن انتقلنا من باخ إلى شوبان ، ومن موزار إلى بيتهوفن ، ومن فاجنر إلى ديبوسي ، فإن الذي يحدث يشبه انتقالاً من كوكب لآخر . . . والعالم الذي يصوره ميريس ليس هو بعينه الذي يصوره أغنية رولان ، وعالم فرجيل ليس هو نفسه عالم كورني ، والدنيا التي يصورها بالزاك لا تشبه دنيا تولستوى ، ودنيا ديكنز ليست هي بيئة زولا .

والاعتراف بوجود هذه العوالم التي لا حصر لها هو أساس علم الجمال عند بروست ، ولسوف نعود إليه ، ولكننا سوف نحتاج إلى الإشارة إليه منذ هذه اللحظة من آن لآخر . يقول بروست إن الفضل يرجع للفن في أننا بدلاً من أن نرى عالماً واحداً هو عالمنا هذا ، نرى ذلك العالم يتضاعف بحيث يوجد من العوالم لدينا عدد يعادل عدد الفنانين ذوي الأصالة وكلهم يختلفون بعضهم عن بعض بدرجة تزيد على درجة تفاوتهم على مر العصور وإلى الأبد . ورغم انطفاء البؤرة التي كانت تنبعث منها أضواءهم ، سواء أكانت أسماؤهم رامبراندت أو فيرمير ، فإنهم ما زالوا يرسلون لنا شعاعهم الخاص (٢٢) .

ومع أن مناطق الكرة الأرضية تتميز بطبيعة الأرض وبروز التربة ونظام الفصول والري وهادات السكان ، فإن عوالم الفن تتميز باتساعها وشكلها وبألوانها وأزهار خاصة تسكنها . وبأحداث وأشياء توجد فيها . فالشاعر بودلير دياراً عن عطور مدوخة وألوان استوائية ذالقة وقطط وعشيق ذات عيون زمردية وجمال بارد ، والشاعر مالارمي أفق

أزرق وأجنحة ملائكية وبجمع ورياش يضاء ومرايا . والمصور رامبراندت غرفة يفرقها ظل مشوب بضوء يتأمل الفيلسوف وسعها . وهذه الغرفة ، ونلك للسجادة والنافذة وذلك الإطار المعاق أمام الحائط . . . وهذه اللؤلؤة التي تبدو كما لو كان السكون قد ولدها . . . كلها عالم فيرمير . أما تلك الوجوه ذات الاشاقة الحزينة ، والحدود الالوية . والشفاه المتعرجة والشعر الذهبي الاصهب ، ثم الأطراف الرشيق ، لبنهن أو بنات . . . فهي عالم بوشللى .

وعالم الموسيقى تعرفه من خلال تقاطيع الميلوديا ، وهذه الصيغة الباهر مونية أو تلك الطريقة في السير خلال المقطوعة وإنهائها أو تشكيلها ، وأحياناً من خلال هذه الجبل التي لا تجددها إلا في عمله هو وتظهر فيه دائماً بحيث تكون بمثابة ملائكة الخيال أو الآلهة الأسطورية التي يعرفها الفنان جيداً (٢٣) .

وعوالم القصة ليست بأقل وضوحاً .. هل هناك عالم واحد إلا ونجد فيه شخصيات متشابهة وهوائف مترادفة ومناظر تتكرر من قصة لقصة إن لم يكن في نفس القصة ؟ هكذا ترى عند ستاندال شعوراً معيناً بالملو الذي يرتبط بالحياة الروحية : فالمسكن المرتفع الذي يوجد فيه جوليان موريل حبيباً ، والبرج الذي يعيش فيه فابريس ، ورج الأجراس الذي يبحث فيه الأب بارنيس في التنجيم والذي يلقي عليه فابريس نظرة كلها مخصصات قصة ستاندال بالذات . وسترى كذلك أن دوستوفسكى يعود دائماً إلى نفس النموذج من المرأة ، ذات الوجه الغامض والجبال الجذاب الذي يتغير فجأة كما لو كانت قد منلت الهيبة مجرد تمثيل ، ثم إذا بها تتحول إلى وقاحة مرعبة ، (٢٤) .

غير أن تحديد أى عالم فى لا يؤدى غالباً إلا إلى خطأ إن هو اكتفى بمجرد الموضوعات التى يفضلها المصور أو الشاعر أو الموسيقى ؛ أو اشخصيات التى تلازم القمص . فكم من اثنتين جاءه طرقتا من الخطوط دخلوا حانوت الأمتة القديمة المستعملة الذى دخله غيرهم ، ومع ذلك لم يخفوا فى خاتى عراهم ذات أصالة ، مضافاً . ذلك أن الأصالة موجودة فى الإضاءة التى تشع - ول الأشياء - أكثر منها فى الأشياء ذاتها . نقصد فى الطريقة التى يعبر بها القصص أو المصور عن الأشياء لافى الأشياء نفسها . . . و مرجع الأصالة هو صفة روحية معينة تتكشف عن طريق نمط معين ، أو لهجة خاصة . ويقول بروس هنا أيضاً : « إن هذه اللهجة هى التى كانت تعطى للكلمات وزنها ، رغم أن هذه الكلمات تافهة فى ذاتها ، عند بيرجوت حين كان يكتب كتابة طبعية للغاية ، هذه اللهجة « تذكر فى النص ، ولا شئ يشير إليها ، ومع ذلك فى تنضم من نفسها إلى الجملة بحيث لا يمكنك أن تدبر عنها بطريقه أخرى ، وهى فى الواقع ما يكون أشد العناصر شروداً واشدها عمقا لدى الأديب .. إنها لهجة مستعملة عن جمال الأسلوب ، لم يدركها الأدب نفسه ولا شك ، لأنها لا تنفصل عن شخصيته فى ذاتها المطلقة . (٢٥) »

والعوالم الموسيقية كذلك قابلة لأن ندركها ، فقد كان فانيى ، شخصية عند بروس (حين أخذ يؤلف عملاً جديداً ، بكل القوة التى يتطوى عليها جهده الخلقى ، ، يصل إلى أعماق جوهر العمل الفنى ، حيث كان يجيب على كل سؤال يلقى عليه بنفس اللهجة ، وقد كانت دائماً هى بعينها .. لهجته هو .. نعم لهجة .. هذه هى لهجة فانيى التى تختلف عن لهجة الموسيقيين الآخرين اختلافاً كبيراً جداً . . . أكبر من ذلك الذى ندركه بين صوتى شخصين ، بل بين نهمى وصيحة نوعين من الحيوانات .. ذلك أن اللهجة

التي يرتفع ويعود إليها هؤلاء المغنون العظام، وتقصد بهم الموسيقيين ذوي الأصالة الطيبة وحيدة، وهي الدليل القاطع على الوجود الفردي للروح... ولكم حاول فانيق أن يكون أكثر هيبة وأعظم قدرا وأشد جوية أو مرحا...
 لكن فانيق كان يفرق رغم أنه تحت موجة عميقة تضي على أغنيته أبدية وتدفعنا إلى الاعتراف بها... هذه الأغنية تختلف عن أغاني الآخرين، ولكنها تشبه كل أغانيه هو... فأن تعلمها فانيق؟ وأين سمعها؟ (٢٦).

ولنترك مؤقتا هذا الموضوع الذي سوف يقابلنا حالا حين نبحث في عالم الجمال عند بروس، لكن علينا الآن مؤقتا وعلى الأقل أن نوافق معه في النقطة التي نبحث فيها، لأن على أن الدخول في عالمي مامعناه الدخول في الجزء الداخلي من الفنان نفسه... المؤكد أن المصور والممثل والشاعر والقاصي، بل والموسيقي، كلهم في حاجة إلى انهم المباشرة، طويل الامد بالعالم الخارجي، ولذا فهم يرون ويعرضون علينا هذا العالم الخارجي من خلال ردود فهام شخصية... لمنا لم نفس الحكمة أي قل بها دلا كروا من أنه موضوعك هو أنت بنفسك... وهو انطياتك، واندفانك إزاء الطبيعة... ويجب أن ننظر إليك أفت: لا- ولك، (٢٧). لقد فهم دلا كروا أن أتمن ما في العمل التصويري أو الشاعر أو الموسيقي هو ما أسميناه اللهجة... وميزة الواجهة فيما لا يمكن تعريفه منها... وهي ما أضافته الروح على الألوان والمخاطب لذهب إلى الروح، حيث إن الروح تحكي وهي رسم جزءا من كيانها الجوهرى، (٢٨).

إنها تقص هذا الجزء أيضا وهي تخرج قصصا، وبينما هي تضع الكلام في

أفواه أبطال الفضة وتبحث فيها الحياة . والفصصى أو مؤلف المسرحية يطبع شخصياته بصابعه هو حين لا يكون هو بنفسه الشخصية الرئيسية ضربت في نفسها عشرين مرة وبدأ الله دى نه ويره ، من جسد يدولى الابد . . ولعلنا نعرف كاهه دلويز اشبيره دمدم بوفارى هي أنا ، وعلى نفس الوتيرة يجد أن جوليان سوريل وفابريس وهنرى برونلارولوسيان لوفين ، هم جميعا مؤلهم سناتدل . . كما أن البان دى بريكود وأوسنال وجورج كاريون والملك فرانت وكاردينال مسينيا . بل وانمازيير . . كلهم مؤلهم مونترلان . او على الأقل كن كل منهم ممثلا لناحيه من نواحى شخصيه مونترلان .

والحقيقة أن مشاهير الكتاب ، وبالذات أنثرهم واقعيه ، يملأون العالم ادى يملقوه . وجودهم هم حتى حير يتعمدون الاحتماء من مؤلهم ولقد اثبت بودليز هذه الحقيقة بقوة رائعه حير يحدث عن بالزك . هو يقول : . إذا كن بالزك قد جعل من قصة انفاليد اخصة شيئا مدهشا عجيبا دائما ، رفيما في غالب الاحيان ، وذلك لأنه أنقى فيها بكل كيانه . . . ففكر شخصياته تهدف بأحراره الحيويه التي كانت تشغل في نفسه هو . . فن بدء الارستقراطية في فتحها إلى أسفل صبغت انعامه بجد ان كل ممثلي د الكوميديا الإنسانية ، أشد حده للحياة وأشد نشاطا وخبنا في كهاها . وأشد صبرا على الالام أوغما للسعادة وملائكيه في الإخلاص . . أشد في كل هذا من كوميديا العالم الحقيقي . . وبه حنصار ، فإن لكل من هذه الشخصيات ، وحتى لحارس المازل عبقريته . . وكل النفوس عبارة عن أسلحة تحمله بأربعه إلى أقصى رؤوسها . . . هذا هو بالزك بعينه (٢٩) .

واقعية الخيال

قد نقول إن الوضوح الذي يتصف به أبطال مجموعة الروايات التي كتبها بالزك تحت عنوان المازلة الإنسانية ، يرجع إلى أن المؤلف يتمتع بالقدرة على مشاهدة الإنسان والمجتمع وعلى تحاليلها . هذا صحيح ، لكن هناك شيئاً آخر غير ذلك ، ولو أن رأينا في هذا قد لا يعجب بودلير . فإذا كان حارسو الأبواب في رواية بالزك من ذوى العبقرية . فليس هذا الخسب لأن المؤلف ينقل إليهم التحمس الحيوى الذى كان يشتعل في نفسه هو ، بل كذلك وقبل كل شيء . لأنهم مخلوقات أبدعها هو في إطار الفن . فالعجب في عالم الفن حقاً أنه أكثر واقعية من عالم اللعب والأحلام ، رغم أنه من محض خيال المؤلف . وهو بفضل واقعيته هذه يتميز عن هذين العالمين . يقول كيتس : « إن الخيال يشبه الحلم الذى يراه آدم ، يتحقق عندما يستيقظ » (٣٠) .

من الذى لم يتأكد من هذا مائة مرة؟ إن المخلوقات التي أبدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التي تعمل بها الحقيقة اليومية أو تزيد عنها كثيراً ، فهي تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر برزفاً وتعديداً من مخلوقات الطبيعة . أليست كل موسيقى تكون قادرة على بث الشعور توحى بأنها سوف تستمر وجوداً حتى بعد موتنا . . . كما قال دى بوسى عن موسيقى باخ ؟ أليست لهورة أى شخصية نافذة رسمها عبقرى ، قوة وفمالية وسيطرة لم يتصف بها أى نموذج حتى ؟ ألم يكن من الضرورى أن يكون الإنسان فوق إنسان ، كما كان سقراط والاسكندر وقيصرو نابليون ، إن صح هذا التعبير . لكن يسيطر على ذاكرة الشعوب كما تسيطر شخصيات

الأساطير والقصص والمسرح ، وكما ظلت وتظل شخصيات أوليس وأوديب وماكبث ودون كيشوت وفاروس وفوتران وشارلوس في مخيلتنا؟ إن أقل ما يمكن أن يقال عن الأعمال الفنية الكبرى إنها لا توجد خصب ، بل إنها كذلك تعيش فيماء فوق الوجود ، ذلك أنها تتمتع بواقعية خاصة : بل إنها تقوم ونحيا في نوع من فوق الواقعية « السريالية » .

أقد فهم الفنانون المحدثون تلك الموهبة العظمى التي يتمتعون بها في خلق عالم أجل وأصدق من العالم العادي ، وبالتالي عالم أكثر واقعية ، من عالم الطبيعة ، — يقول بالزاك : « لنعود إلى الطبيعة ولننتكلم عن قصة أوجيني جرانديه ، ويقول فلووير : « تأكد أن كل ما نخترع شيء حقيقي . لاشك أن مدام بوفاري (التي خلقناها) تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا في آن واحد وفي هذا اللحظة بالذات ، (٣١) ويقول ديلاكروا : « إن الشيء الوحيد الذي اعتبره بالنسبة لي أكثر حقيقة هو هذا السراب الذي أبدعه في لوحاتي المصورة . أما الباقي فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك » (٣٢) . ويقول فان جوخ : « إن رغبتى الكبرى هو أن أصنع هذه الأخطاء وتلك التعديلات والتغيرات في الطبيعة بحيث تخرج منها — أي نعم — أكاذيب ، إن شئت ، لكنها أكاذيب أكثر حقيقة من الحقيقة المصبوطة » (٣٣) . أما بودليير فهو يقول : « إن الشعر أكثر الأوهام حقيقية » ، وهو الشيء الذي لن يكون حقيقيا بشكل كامل إلا في عالم آخر ، (٣٤) .

أيبنى هذا أننا نهون من شأن العالم الذي خلقه الله بالنسبة للعالم الذي يخلقه الإنسان الفنان ؟ أبدا . . إن بالزاك وفلووير وبودليير وديلاكروا

بميدون عن مثل هذه الفلسفة الشيطانية التي يتوه فيها معاصرونا . . . وسوف نتحدث عن هذا مستقبلا . وكاتب مثل كل ديل لا شك في أنه تاه في هذه المجهول الفلسفية ، لأن هدفه رفع العمل الإلهي إلى أعلى مرتبة ، ما دام - كما نعلم - نتلقى وجهه بقلب مؤمن معجب بالخلق الإلهي . ومع هذا فكلوديل شاعر لا يستطيع إلا أن يعرف بما يزيد عن الحقيقة عند فيرجيل ، وبما يتمكن الشعر من إضافته إلى الحياة . وما الإبداع تحت هذا الشهيق الساحري إلا مجرد تصوير ينقل محرفا . . إن معركة من معارك الفروسية ، أو عملا من أعمال الحقول ، أو آلاما بين منها العشاق ، أو ألعابا يقوم بها الأبطال الرياضيون ، أو هدفا لمدينة ما ، أو هبوطا إلى الحجيم . . كل هذا يمر بين يدي الفنان في سهولة تشوبها السعادة كما يمر وسط ضوء ذهني بعد أن يكون قد تحور وتحول . . إن كل شيء يتلقى الحياة من خلال رقة لا تقاوم . إذ لم يكن الخلق الفنى إلا واقعا حيا . . هاهى ذى الحقيقة وقد سيطرت عليها أوزان الشعر فأصبحت جنة ضرورة الإنسان (٣٥) .

أفلاطونية بروست

ليست الحقيقة العظمى أو المثالية ، التي تسكاد تكون إلهية والتي تنتل في أشياء الفن عديمة الشبه بحقيقة النماذج العليا التي تحدث عنها أفلاطون ، فعالم الفن من وجهة نظر مدينة يندمج في عالم أنثى العليا ، والإبداعات التي يخلقها الفنان ، حكمها مثل الأفلاطونية ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثل . لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة ، صورة أصابها انهزال لكونها منقولة . هذا ما يعود بنا إلى بروست ، فما لاشك فيه حقا أن كتابه الضخم الواسع المدى لا يمكن أن يكون إلا مشوبا بصغة ، يتألف من بنية . وبعبارة أدق ، يمكننا أن نستخلص منه أفلاطونية

«عينة» ، وهي أفلاطونية تختلط كما سئرى بفلسفات أخرى. وهى إلى جانب ذلك تلفت نظر كل من يتساءل عن مدى الوجود الفنى وطبيعته .

وبروست فيلسوف أفلاطونى بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلم بما هو نسي زائل وبالحاجة الملحة التى تدفعه إلى التخلص من هذه الذسبية وذلك الزوال لكى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ، ذلك أن الإنسان مكمل ، حبيس غار ، لا يرى فى قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، مع أن هذه الظلال ظلال شىء ما . فالتحدث عن الوهم معناه قبول فكرة وجود حقيقة غير وهمية، وهذه الحقيقة هى التى يحسن أن نتمسك بها ، وقد أجدد بروست نفسه فى قوة وحاسة ليصل إلى تلك الحقيقة، غير أن الوهمية حين أراد أن يخلص الشىء الذى يبقى من ذلك الذى يختفى ، وأن ينقذ أئمن جزميات الحياة من برائن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياننا من الزوال . وترجع جهوده هذه إلى خوفه من فكرة التحول الذى لا مفر منه ، ذلك التحول الذى يفتت الأرواح والأجساد الذى يدفع انطباعاتنا ودوافعنا بعضها وراء بعض . والمعروف أنه يرى أن الانتصار على الزمن من عمل الفن والذاكرة وأن الأجزاء التى نجدها فى كتابه « البحث عن الزمن الضائع » خاصة بالناتبة الصغيرة أو بأشجار بعلبك أو بأبراج كنيسة مارتن - فيل أو بأرصفة فناء قصر جيرمانت كلها بالنسبة إليه اكتشافا جديدا يرجع فضله إلى الذاكرة وإلى أن فترة ماضيه الماضية قد أعيدت له مصحوبة بما كان يحيط بها من أشياء مادية اكتشافا متكاملا . . . ولم يكن يبقى أمامه إلا أن يثبت بالكتابة ما كان يشعر به إزاء هذا كله من سرور وسعادة عاشما دقائق مباركة . . وهو يقول فى هذا الصدد : « لقد زال عنى الشعور بالحقارة وبأنى فأن » (٣٦) . وكنت أستطيع إذذاك أن أستمع بجوهر الأشياء . .

لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشاء الزمن فيها لجملة لنا أناسا تخلصوا
م أيضا من الزمن ، (٢٧) .

وهناك صفحات أخرى عند بروست تبين أفلاطونيته بوضوح
أكثر ، حيث تظهر لديه الأفكار الموسيقية كما لو كانت موجودة من قبل ،
كما هو الحال في مثل أفلاطون . . . نيتطبع الفنان أن يكتشفها ، أو بتعبير
أوضح ، أن يسلك بها في شيا كما يفعل صائد الصافير . فقد كانت سوان
تؤمن بأن البواعث الموسيقية أفكار حقيقية أتت من عالم آخر ، ولكنها
تختفي وراء الظلمات فلا تعرفها ولا يصل إليها العقل المفكر ولو أنها تتميز
بعضها عن بعض لأنها غير متساوية فيما بينها من حيث القيمة أو المعنى . .
ولم يكن فانيقي مخطئا حين قال : «أعتقد أن الجملة الصغيرة كانت قائمة حقيقة .
وصحيح أنها من وجهة نظر وجودها ، إنسانية ، إلا أنها كانت تخضع لعالم
مخلوقات فوق طبيعية لم يسبق لنا أن رأيناها ، ولكننا نعرفها وقد أصابتنا
الدهشة عندما يتمكن مكتشف من مكتشفي اللامريات من أن يلتقط إحداها
ثم يجلبها من العالم الإلهي الذي يستطيع هو وحده الوصول إليه ، فتلعب
براقه خلال لحظات معينة فوق عالمتنا هذا . هذا ما كان فانيقي ، قد فعل من
أجله الجملة الصغيرة . . . وقد كانت سوان تشعر أنه — أي فانيقي هذا المؤلف
الموسيقى . . . » قد اكتفى بالكشف عنها وجعلها سرية وبتعبها واحترام
الرسم الذي رسمت بناء عليه ، وذلك بواسطة آلاله الموسيقية . . وعلى
المفسرين بدورهم هنا أن يستوضحوا ما كان وجوداً من قبلهم هم وبدونهم
هم ، وعليهم أن يتساءلوا أهذا عصفور ؟ أهذا ملاك ؟ ذلك السكائن
غير المرئي الذي ينش تحت أصابع البيانو ، ثم يعيد قول الآلم من جديد ؟ عصفور
عجيب . . . يلوح أن عازف الكمان كان يريد أن يسحره وأن
يهربه . . (٢٨) .

رقم ٣٩، يمكن ماهذه إلا استعارات لن يعود بروت إليها. والواقع أن الحقيقة العليا التي يسعى لها العمل الفني ليست في رأيه هي الشئ عند أفلاطون — أرفع من حقيقة الدنيا، بل إنها تابعة منها، تتركها تهرب عادة لأن نظرنا إليها سطحية للغاية. فلنكن أكثر انتباها، وسنرى جوهر أسمىنا حقيقيا ما يختفي في قلب كل شئ، وتصبح وظيفة المبرق — أن يستخرج، (٣٩) هذا الجوهر من ذلك الشئ. وهو يقول هنا: كنت أشعر أن في نفسي شخصية لم تكن تحيا إلا حين كان يظهر فيها جوهر شامل ما تشترك فيه أشياء عدة، وكان هذا الجوهر يمد تلك الشخصية بفنائها وسعادتها، (٤٠) وهذا صحيح بمعنى أن الشعور بعموميات الأشياء، هو الذي ينتج لدى الأديب المقبل ماهو خاص، وهذا الشعور هو الذي يدخل في العمل الفني، (٤١) هكذا تهبط المثل العليا التي قال بها أفلاطون على الأرض. على أن أفلاطونية بروت تتحرك في «جوهريّة»، ترمي بدورها إلى أن تنصها الذاتية.

ذلك أن الذات والموضوع، الأنا واللا أنا، الذاظر والمنظر كلها أطراف لا يمكن فصل أحدها عن الآخر. فالأشياء التي ندرکها تندمج فينا فتصبح شيئا غير مادي يتصف بنفس طبيعة مشاعرنا وإدراكاتنا كلها، ويختلط بها اختلاطا لا يتحال، (٤٢). والذكريات بوجه خاص تنضم إلى الإدراك الحسي بحيث يحوى أى اسم قرأته في كتاب مامتددة طويلا، يحوى بين مقاطعه رياحا سريرة وشمسا مضئنة يصنعها هذا الاسم عندما نقرؤه، (٤٣). نتيجة هذا أن الحقيقة الحقّة ليست خارجة عنا، وهي عبارة عن علاقة ما نقوم بين هذه الإدراکات الحسية وتلك الذكريات التي

نحيطنا مآ في آن واحد ، وهي علاقة وحيدة يتعين على الأديب إيجادها بحيث تربط التعبيرين المختلفين في جملة إلى الأبد ، (٤٤) .

ولا يصبح دور الأديب القصصى بناء على ذلك أن يبحث عن حدث عابر أو عن وثيقة أو حكاية ما ، بل ينحصر هذا الدور قبل كل شيء في تعميق هذه الانطاعات الأصلية التي يفزوها الماضي الحاضر من أجل فكرة غير متوقعة ؛ وحيث يستخلص جوهرنا الذاتي الذي لا بدقل من شخص لآخر ، (٤٥) بعد أن يتخلص هذا الجوهر من التقليد المعروف الذي يفده عادة . وبالاختصار فإن الحقيقة تنتهي إلى الذاتية ، بمعنى أنك لن تمتلك جرم الأشياء إلا بين نفسك ونفسك ، وهكذا لن يكون المعنى الفنى وهو معنى الواقعة نفسه . إلا الخوض لحقيقة داخلية (٤٦) . ومادام العمل الفنى موجوداً قبل وجودنا ، فإن علينا أن نكشفه لأنه ضرورى خفى ، على أن نفعل ذلك لأن علينا هذا هو قانون الطبيعة ، وهو حياتنا الحقيقية ، والحقيقة كما أحسننا بها ، التي تختلف اختلافاً كبيراً عما تؤمن بوجوده (٤٧) .

والقول بأن العمل يعبر عن الفنان نفسه بكل أعماقه التي يعرفها جيداً وبأنه يعبر في نفس الوقت عن العالم الخارجى الذى ينعكس في مرآة ضميره ، قول لا شك فيه ، ولكنه قول بعيد عما قال به أفلاطون . وعند بروس- كما لاحظ ريفير (٤٨) يعمل الميل الإيجابى على منافسة الاتجاه الميتافيزيقى ، بحيث تؤدي الأفلاطونية الأصلية - بعد أن تتحول إلى جوهرية ذاتية - إلى واقعية سيكولوجية . وتختفى النماذج العظمى ؛ الجوهر نفسه ، الصالح للقوانين التي تحكم حواسنا وعواطفنا ولا تنتهى منها الاصوره عامة تصبح بمثابة الميراث الأخير للأبدية . إننا نستطيع أن ننهى أنفسنا بمثل هذه

النتيجة التي خرج بروست بها إلينا . . . فهذا المبقرى يشبه أباه الجراح من حيث إنه أغرم بالتحليل والتشريح والتصور بالآلة . وأوضح سر نواح عديدة من دولاب العمل في الآلة البشرية . لكن ما حال الحقيقة العليا التي تجمع شئون الفن بالمثل الأفلاطونية في هذا الشأن ؟ إذ أن العمل الفني لن يعتبر جميلا لمجرد أن بعض الملاحظات قد أبدت بشأه ، ولا يمكن للحقيقة العلمية أن توفر الوجود الفني . ما كان بروست أن يحمل من القصة التي كتبها قصة طيبة إن لم يكن قد شجذ روحه ونفسه لأقصى الحدود فلذا لم يكن قد فعل هذا لأصبحت قصته هذه مجرد بحث فيسيولوجي أو طبي علاجي .

وبتعبير آخر لا يقتصر وجود العمل الفني على وجود الفنان نفسه ، ولا يستند هذا إلى ذلك . وينتج عن هذا أن ذلك العمل ذاته إن وجد سابقا بأي حال ، على نفسه ، حتى ولو كان هذا الوجود يتخذ مكانه في أعماق الذاتية ، بمعنى أنه لكي يوجد العمل لأبد من أن يصنع ولا بد لإنسان ما أن يخترعه أو يخلقه . وليس الأمر أمر اكتشاف فحسب ، وما كانت مهمة الأدب هي بمهمة المترجم ، فحسب . وهل يمكن أن يكون هدف الفن تثبيت الدقائق المحببة التي تعطيني ذوقا سابقا أشعر بفضلها بالأبدية ؟ إن كان الأمر كذلك كان على ، لكي أنفذ هذه الدقائق من النسيان ، أن أحبسها وسط الحلقات الضرورية لإيجاد أسلوب جميل ، (٤٩) . هكذا يعترف بروست على الأقل بأن من الضروري للفنان أن يتمتع بسلطة وواجب خالق الاشكال . إن هذه النقطة التي أهملها ذلك الأدب تنفق مباشرة وحقيقة العمل الفني ، والوجود الفني ، وهي تسير بنا في مجال جديدة . . . إن يكون أرسطو فيها أكثر فائدة من أفلاطون .

الشكل التكويني

ما هو القالب ، أو الشكل ، بالمعنى الوظيفي المصنوع لأن لم يكن هو الأساس التكويني لكانن مادي ؛ ذلك الأساس الذي يمنحه وجوده وحقيقته ؟ نقول إنه لا يوجد قالب ' لا يوجد أى شيء . إن ورقة بيضاء ، أو حائطا غطي بمادة ما ، أو إطاراً من الخشب ، أو لوحة مبروشة أمام الشاعر والمصور ، كلها بالنسبة إليهما إمكانيات لانهاية لها تستطيع أى منها أن تتحقق ولو أنه مامن واحدة منها موجودة فعلا - غير أنه ما أن تكتب كلمة ما ، أو أن رسم خط ما ، حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجرها الفنان . وحتى يفرض شيء ما نفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم .

والعمل المنتهى هو كذلك القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه . أى شيء آخر يستطيع أن يضم هذه الكثرة في وحدة الشكل ، وأن يدخل في أجزائها ليجمع من موضوع الفن جسداً منتظماً ومجموعة من روابط داخلية . . مجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفى نفسها بنفسها ؟ ذلك أن شكل العمل ، أو قالبه هو أيضاً هدفه . وهو تصبح اللوحة منتهية حالما تمحو الفكرة المنطوية عليها . . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله براك في هذا الصدد (٥٠) نقصد أنه حين يتحقق تنفيذ الشكل كاملاً في المادة ، أو بتعبير آخر ، حين تكون المادة قد شبعها الشكل تماماً . إذا يكون خلق الاشكال هو خلق الكائنات ، كائنات مطابقة إمكانيات الطبيعة ، لها وجودها ولها حقيقتها مثلها تماماً .

فالوجود الفني لا يتحدد إلا بقيمة الفوالب أو الاشكال. فهو ضعيف حين يكون الشكل مزيلا جافا، غنى-ين يكون الشكل قويا أصيلا، وهكذا تنضح في الفن القدرة الخلافة المكونة للشكل. أشد ما يمكن أن تكون نقاء وإطلاقا تنضح طاقتهما في صنع السكائن، ويعنى هذا ببساطة أن العمل الفني الحقيقي هو الذى يكون له كين، أى ذلك الذى يكون شكله انقطاعا، أو سلبا للسكائن، وأن العمل الخائب في الفن يعنى انعدام الوجود، أو اللا كيان، وانعدام التماسك الفعال حيويا، دون أن يكون بالضرورة سخفا أو قبحا أو جهلا، (٥١) ولهذا نجد أن اللوحة الطيبة تقتل الأعمال غير الفنية الهزلية التى تحيط بها، إن علفت جميعها فوق حائط مرتفع. فقد حدث أن رأى ديلا كروا إحدى لوحاته المعدل في راخان، معلقة في متحف «روان»، وقد غطى جزء منها وراء أشياء أخرى، فاعترف دون تميز لنفسه بقوله: «إن الذى أذكرنى أن أراه منها كان على درجة من القوة والعمق حملت على إخفاء كل ما كان يحيط بها بلا استثناء» (٥٢). وكانت اللوحات الأخرى إلى جانب تلك اللوحة «غير موجودة».

لقد قال بوسويه في وجود الله: إن السكامل ليس بصفة أمام السكائن، بل إنه على عكس ذلك، دلة وجوده ونفس الشيء يقال عن الفن: فكما ازداد كمالا كلما تأكد وجوده، ومن هنا كان يسمى «فوق الوجودية»، السرمالية التى نسبها إليه. وحيث إن اكتماله الشكلى أكثر تماما وتديقا في التنفيذ من أشياء الطبيعة؛ فإنه يتمتع بالنسبة لها، بكيان وقيمة إضافيين. ولقد فهم الأستاذ سوربوا هذا جيدا، ولو أنه دلى ما لوح لم يتذكر لا أفلاطون ولا أرسطو بهذا الصدد فلن في نظره هو «أنشاط التكوينى» - أو التأسيسى، أى لأنه «جهد المقصود منه أن يقود الوحي التقريبي إلى الوجود السكامل، الفريد في نوعه، الملموس، الذى يشهد

على نفسه بنفسه عن طريق وجود لاشك فيه ، (٥٣) . و هذا النشاط نجد ، حين نعمل ، نفس الخطوات الأصلية ، وما يشبه الحركات الروحية المتكبرى اننى تعمل على مساعدة أى كين وسليحه . لها اشكل ، تلك العناصر غير المادية . . . وهى ايضا مد عميق لكائن ما . وليس اشكل هو ذلك الذى يحبس العمل فى إطار مغلوق ، بل هو ذلك الذى يبدى ويحرك ويفتح الطريق إلى الحقيقة . (٥٤) .

من هذا نفهم ان العمل انفى الحق فى الوجود . لا يمكن ان تمنع به الكائنات الطبيعية . . . و هذا الحق هو الذى يعاين مدى الكمال (٥٥) . هذا ما يسميه الأستاذ سوربون الوجود الاعلى ، العالم الهن . . . وهو عام يرتفع إلى اعلى . ويسير إلى الامام بقوة اشد فى الوجود . ويتعجر بالوجود مسيئرا بقوة اكبر . . . واعلى من أى من هذه انما انى رفض الهن تمثيلها . لأنها طريقة رفيعة ، طريقة عليا للوجود . . . هذا ما يبحث عنه الهن دائما ، وما يصل إليه هذا العمل البطولى : وبعد ذلك المصير . ومن خلال هذه الحقيقة الوجودية . . . نضد العمل انفى العظيم ، (٥٦) . وبفصل هذا الاخير ، يكون عندنا اشهر ، وإن صح التعبير . . . فتبقى الوحى بوجود الكيان الذى يريد دائما . . . هو — الكائن المضاف الذى يعمل تبرير وجوده بين طياته . . . هذا هو السر الذى يوحى الهن بوجوده فى ارفع الاعمال الفنية . . . سر يدل على طريقة ما للوجود بحيث لا يترك لنا فرصة التساؤل عن سببه او علته ، (٥٧) .

وطريقة الوجود الرفيعة التى يتميز بها العمل انفى هى بعينها الكيفية العليا لوجود الفردية . وكونك كائنا معناه فى الواقع أن تكون كائنا

واحداً . ومع اكتمال السكان تزداد فرديته الخاصة . بمعنى أن لوحة ما ، أو تمثالا ، أو قصيدة ما ، تصبح وحيدة في نوعها ولا يمكن أن يحل محلها غيرها وتتميز عن لوحة أو تمثال أو قصيدة أخرى كما يتميز جسدان حيوان . . . أو قد نقول أيضا : كذنان بشريان . ألا نشعر بوجود موضوع الفن كما نشعر بوجود الشخص . . . ؟ لقد عبر الأستاذ رودريو عن هذا تعبيرا جميلا فقال : جلس أحد أصدقائي أمام البيانو . وماأنذا أتناظر ماك المفاتيح الثلاثة الأولى من مقطوعة الباتليك وهالك أحدهم قد دخل . . . رغم أن الباب مغلق . نحن هنا ثلاثة أفراد : صديقي ، وأنا ، ومقطوعة الباتليك . وقد سبق لبروست أن من قبله أن كتب عن الجملة الصغيرة التي يؤلفها فانيي فقال : لقد كانت خاصة جدا ، لها جاذبيتها الفردية ، التي ماكان لاحد أن يضع مكانها جاذبية أخرى ، وكانت بالنسبة إلى سوان بمثابة إنسان قابلته في صالون تعرفه . . . إنسان كانت قد أعجبت به في الشارع ثم اختفى دون يحدوها أمل في أن تقابله مرة أخرى (٥٨) .

فردية العمل الفني ترجع إلى نفس سبب اكتماله : وهي صورة ومبدأ للذمين بفنهم المادة من جميع أجزائها ويوصل إليها جميعا إشعاعه وكل شيء يحدث إذاكأ لو كانت صفة الفردية قد مدت هنا بطريق مباشر بمجموع المواد المستخدمة . وبالقدر الذي ينتج به العمل الفني تصبح أدق دقائقه مقدسة ضرورية . لأن من الممكن أن نبتز من الإنسان عضوا دون أن نقبله ، لكن ليس من الممكن أن نبتز مقطعا واحدا من بيت شعر جميل دون أن نهدمه ، فإن للروح في الفردية العضوية جسد ، وهي - أي الروح - ترشد أجزائه بنسب غير متساوية هل أن بينهما . . . بين الروح والجسد رابطة كيانية ،

وكذا ، وبوجه خاص ، علاقة ملكية يمتلك فيها كل منهما الآخر . أما في الفردية الجبلية فإن هذه الملكية تختفى لأن الاتحاد الذي يربط بينهما قوى معين ، وهو بعينه تلك الصفة الموروثة التي تعمل طابع العمل الفني ، (٥٩) .

وطابع الفردية هو الذي يميز العمل الفني عن الآلة حتى ولو كانت هذه الآلة من النوع الذي ينظم بنفسه ذاتيا ويحاول القيام بما تقوم به الكائنات الحية المفكرة . وإن هذه الأجهزة في ذاتها ليست أعمالا فنية لأنها تحاول بطريق الحركات التثيلية العامة أن تقلد الفردية ولكنها لا ترمي إلى أن تصبح هي فردية . إن الآلة لا تضم روحا ، ولو أنها تأمر بما تؤمر هي ولا تبعث بشيء غير متوقع للذي أبدعها ، اللهم إلا أخطاء سيرها . وهي لا تفرض عليه كيفية السير في عمل ما كما تفعل مثلا شخصية المسرحية أو كما يحدث عند ضرورة تصوير اللوحة والتقدم في تنفيذها . والآلة مبنية على أساس رياضي أو منطقي بحث .. لا تنصف بهذه الرشاقة الغامضة التي نخفي وراءها تلك الماهجات الدائمة التي ينتظرها من يريد أن يتأمل . وهدفيتها مفروضة من الخارج على أجزائها ، وليس بها ما ينبعث منها كما ينبعث الفكر الفني من إنسان فنان يريد أن يبرر وجوده وكيانه عن طريق كيان ما يبدع . والدليل على هذا أن من الممكن بناء جهاز مضمن سلسلة ضخمة من نوعه ، في حين أن العمل الفني فريد في ذاته . فمناك لما بين الزوج ، الجامد الذي يقلده من يمارسون الآلية ، والعمل الفني الذي يخلقه أهل الفن .. هناك فرق مرجعه أن الصورة المنقولة في الأول تعادل النموذج الأصلي دائما ، في حين أن الثانية .. أي العمل الفني ، لا يمكن أن يكون مختلفا تماما عن الأصل ، (٦٠)

بالاختصار لا نبالغ حين نغير إلى موضوع الفن - كما يفعل المسيو

نبد ولسيل - وقولنا إنه «عنصر شخصي تقريبا» ، لا يمكن تصنيفه أو تعريفه ، لأنه يقع فيما وراء العموميات ولا يدخل في نطاق أى مذهب . وهو يبلور أنواعا من الثبيل والاندفاعات لا عدد لها ، ولا يمكن امتلاكه كما نمتلك الشيء . بل إنه يتقدم للإنسان ليتقبل منه التبجيل والإعجاب والحب ، وهو يحمل بقيم عالمية ، ويحمل رسالة تعبر الأزمان والأماكن وينتمى إلى مملكة أعضاؤها بسرا أداة بحثة ، يشوبه وجود رفيع ، ومنه يشع شعور بالانتهائية يؤكد أن المكان للبشرى غالبا ما يكون قادرا على الإشعاع بهذه القوة . أليست هذه الصفات كلها أوجه شبه بين موضوع الفن والشخص نفسه ؟ الحقيقة أنا تسأل : من يستطيع سماع ميلوديات معينة من شومان دون أن يدرك منها أهدافا تحرك العواطف وتنبع من جوهر الموسيقى لتذهب إلى اكتئال الوجود الشخصى ؟ قد لا يمكن أن نجد نفس التجربة تتقدم إلينا لئلا نراها إلا بواسطة المجهود المخلق ، غير الفعال الفهم نقرؤه أحيانا في أعين حيوان مستأنس يكون على وشك أن يعادل الإنسان ، ويلوح كالوكان يعرف ذلك . (٦١) .

نواحي الفوضى في الوجود الفني

مع ذلك فإن من المستحيل أن يصل الجهد الذى يشهد به العمل الفني إلى نهايته ، فالفن يبعث فينا شعورا بحالة من الوجود تتعدى ما تتضمنه الطبيعة ، والأشياء التى يستخدمها تشترك فيه ولكن اشتراكها هذا رمزي ومحدود بمحدود اشتراك الرمز في الطبيعة ، هنا يظهر النموذج النسبي في الحالة الوجودية للعمل الفني ، إذ أنه هذا العمل موجود في نفس الوقت بدرجة أقل وأكثر من أشياء الطبيعة ؛ أكثر بسبب السمو الذى يشوبه . وقد تحدثنا عنه .. وأقل ، لأنه بصفته عملا فنيا يحتاج إلينا لكي يتم وجوده ، وفوق وجوده «حقيقة» .

والوجود في هذا يرجع في الواقع إلى القيمة . . . لكن ليست هناك قيمة، سواء أكانت جمالية أم غير جمالية إلا بالنسبة لضمير قادر على استقبالها. لاشك في أن لوحة يتركها الفنان الذي نفذها ، وظل هذا الفنان مجرولا أو موضع الاحتقار ، أو تركها في غرفة مغلقة حيث لا يراها أحد . . . هذه اللوحة تظل عملا فنيا، بمعنى أن مصدرها فن فنان معين، وأنها تظل بنفسها مصدر سعادة لأولئك الذين سيكون من حظهم اكتشافها، ويكون لديهم الذوق اللازم لتقدير قيمتها . فالفن لا يسكن فنيا ، ولسنا نحن الذين نقيم قيمة العمل حين لا تفعل شيئا أكثر من أن ننظر إليه . ولقد هاجم الأستاذ جيلمون هذه الذاتية بقوة (٦٢) . فهو يرى أن العمل لا يوجد جماليا إذا لم يكن موضوع تجربة جمالية ، وقد كان الأمر هكذا خلال آلاف السنين بالنسبة للصوريين المصريين والنقوش البارزة في لاسكوتالماير وهو جار . . . ولندكر على سبيل المثال لوحة تنورية ظلت مخفية منذ قرون كانت تستخدم فيها كغطاء لآنية قديمة واكتشفت أخيراً في كهف د بديوم ، كاتدرائية ميلانو . . . فكم يكون من الحق القول بأن أجل لوحة في العالم لا توجد إلا على حساب الذي يتأملها . . . وهي د تعود إلى السقوط في العدم حالما ينتهي الإعجاب بها ، ولا تصبح إلا خردة مليئة بالوان تشبه قطعة الخشب التي يخط عليها المصور الوانه ويمحو فيها فرشاته ، (٦٢) .

مع هذا فاللوحة أو التمثال أو البناء الأثرى يتمتع بمزايا أخرى ، إذ حق إن لم نعترف له بوجود جمالي يكون له وجود ملموس ، ثابت محدد . . . وحتى إن لم يكن إلا لوح خشب ذا شكل معين وسمك معين فهو موجود كما هو موجود له جسده . لكن ما حال القصيدة والقصة والمسرحية ومقطوعة الموسيقى؟

أين هي ؟ وما أهميتها ؟ وكيف توجد ؟ هل تعتبر القصيدة مجرد مجموعة علامات خطية مرمية على قطعة من الورق بنفس الطريقة التي يغطي بها المسطح المسطح بالوان ليصبح لوحة ؟ لا .. فالألوان تتحدث مباشرة إلى الحواس ، في حين تتحدث العلامات الخطية فقط إلى الذين يعرفون كيفية قراءتها وتفسيرها . وهكذا يمكن القول إن قصيدة صينية توجد بالنسبة لك أنت يا من تجهل اللغة الصينية بدرجة أقل كثيراً من وجود لوحة من روباوس حتى بالنسبة لمن يجمل فن التصوير .

من جهة أخرى ، ماذا يعني وجود قصيدة جوسلان (لا مارتين) أو الحرب والسلام (تولستوي) أو الزورق النشوان (رامبو) ؟ هل تعني نصاء مطبوعاً ؟ لكن هناك آلاف من النصوص المطبوعة في الدنيا ، وهل هي تعني مخطوطاً أصيلاً ؟ لكن ماذا تكون قيمة هذا المخطوط إن كان قد حرق أو مرق أو أكله الديدان ؟ ثم إن العمل الأدبي الموجود في المكتبات العامة أو مخازنها لا يبيش إلا بحياة الظلام . إنه يرتفع إلى الوجود الحق يبقى بفضل قراءته . ومادامت القراءة تحدث في الزمن فإن القصيدة أو القصة أو مقطوعة الموسيقى لا يمكن أن تكون حاضرة كلها في نفس الوقت . ووجودها لا يمكن أن يكون قدراً . هل نقول هنا إن له جسداً ؟ نعم . . . جاز لحدا ما إن هي قرئت ، بصوت مرتفع ، لكن ماذا إذا قرئت بالعين فحسب ؟ على أي حال فإن وجودها الجسدي لا يعادل وجود شيء ما . . . كوجود لوحة ما جسمياً .

تبقى حالة الأعمال المسرحية والموسيقية ، وهي عسيرة من حيث التفكير فيها لأن من الضروري لكي نجعلها موجودة قدر استطاعتها ألا نكتفي بقراءتها ، بل لابد أيضاً من تمثيلها أو تنفيذها ، فالوجود الفعلي لمسرحية أندرو ماك أولسيمفونية جويتير لبوريس جود ونوف يحتاج لمعرفة الممثلين والمخرج

ورئيس الفرقة الموسيقية وعازفي الآلات، ويتج عن ذلك أن هذه الأعمال لا تمتلك نجسداً وحيداً نهائياً محدداً ، بل أجساداً متعددة ومؤقتة . . . أو . . . إن منح القول وكما يقول الأستاذ سوريوه أجساماً كقطع الغيار ، (٦٤) . . . ولنترك هنا النتائج التي تنتج عن ذلك فيما يخص دور المبدع والطبيعة ومصير الأعمال الفنية في مختلف الطبقات الفنية (٦٥) . ولنحدث فقط عما يخص موضوعنا ، ونقصده به أن العمل الفني — رغم وجوده الرفيع — ليس بكاملاً قائماً دائماً . فالعمل الفني لا يتم خلقه إلا لكي يخلق من جديد ، ولا يبقى قائماً في ذاته إلا لكي يتجدد دائماً أبداً بالنسبة للعادة البشرية (٦٦) .

هل يعني هذا أن الفن ينتهي دائماً إلى الفشل ؟ لا أظن . . . وهنا أسمع لنفسي أن أتنازع والأستاذ نيدونسيل ، فهو يقول : إن الفن لا يصل إلى هدفه وصولاً كاملاً ، ونتمنا لبيجاليون لا يستقي الحياة إلا في الحلم . . . لأن نيتنا إذ ذاك ليست شيئاً آخر غير إحياء المادة التي صنعتها بها أيدينا . أما إذا نجح التنفيذ نجاحاً مطلقاً ، فإنه لن يكون إلا انبعاث جرهر كامل تحت أبصارنا (٦٧) .

في اعتقادي أنا ، لست واثقاً أن يكون لدى الفنان النية حتى ولو كانت لا شعورية — في منح الحياة والحركة لأعماله ، كما تفعل الطبيعة بالحيوان والإنسان . . . ولا أظنه يشفر بقىء من الألم إذا لم ينجح في هذا . فإن نحن طبقنا الفكرة على فن البناء ، لوجدناها خالية من المعنى . . . إذ لا يمكن أن يكون الحلم في البناء هو تشييد مبان تتحرك . أما في الشعر

وفي الموسيقى فإن لا أهم أيضا أى نوع من الحياة ، يمكن أن يمنح للقصاصد .
 قصائد إلى هيلنا . . أو السوناتا إلى كرتيزر ، وهى لا تمتلك هذه الحياة .
 أما عن النحات أو المصور ، فهل يكون مثلها الأعلى فى هذه اللوحات
 الحية التى زارها فى مسرح الشانليه أو الفولى برودير ، حيث تهبط بعض
 التماثيل من قواعدها وتخرج أشكال مصورة من إطاراتها وتشرع فى الكلام
 وفى الرقص ؟ لا يمكن أن يكون الأمر هكذا ، اللهم إلا إذا دفعنا
 بالواقعية إلى أقصاها وقلنا إن هدف فن النحت — كما قال ديلا كروا — هو
 تصوير التماثيل وجعلها تسير بزنبرك (٦٨) . أنا لذا لا أهم إطلاقا ما يمكن
 أن يحصل عليه فن النحت من أن يكون حيا ، ولا أدرك أصلا ما يمكن
 أن ينقص التنفيذ ما دام قد أنتج لوحات وتماثيل . أنا لا آسف على هذا .
 بل بالعكس . . لا آسف على ألا يكون التمثال تماثلا ؛ ولا أن يكون اللوحة
 لآلحة فحسب .

ويؤكد الأستاذ نيدونسيل أيضا أن العمل الفنى ليس جوهرأ كاملا ،
 بل إنه يكاد يكون جوهرأ (٦٩) كما قيل عنه من قبل إنه من مركز شخصى
 تقريبا . فالحقيقة أنه ينتمى إلى طبقة الأشياء المصنوعة ، مثله مثل العاكبة
 التى تصنعها الصناعة . . أو أى فن بالمعنى العريض لهذه الكلمة . لاشك أن
 هناك فروقا واضحة بين آلة ، أو من باب أولى ، أداة يدوية أو قطعة أثاث
 من ناحية ، ولوحة أو تماثلا من ناحية أخرى . فعندما يصور المصور لوحة ،
 أو عندما ينحت مثال تماثلا ، يرتبط الشكل ارتباطا وثيقا بالمادة ويتداخل
 فيها بعمق أشد من ذلك الذى يحدث عندما يقوم نجار بتجميع قطع من
 الخشب ليصنع منصدة . ومع ذلك فإننا لا نحصل على جوهر حقيقى ،
 لا فى الحالة الأولى ، ولا فى الثانية . ونقصد بالجوهر ، إن برنا عنه بتعبير

ماخوذ من أرسطو «طبيعة» . فالمادة التي يصنع منها العمل الفني أو المنضدة كأن طبعي ، أما أشكالها فهي ليست أشكالاً طبيعية .

لهذا السبب لا ينتمي النتاج الصناعي إلى نفس طبقة الكائنات التي ينتمي إليها نتاج جيل ما . والمثل المعروف عن أرسطو هنا يوضح تماماً مذهبه : ذلك أننا لو صنعنا سريراً من الخشب وقمنا بدفنه في التربة ، فليس من الممكن أن نأمل في أن ينبث هذا السرير . وعلى العكس من ذلك فإن الطبيعة تنتج المواد الطبيعية بطريق الأجيال . ويمكن تعرف هذه المواد بقدرتها على التكاثر المتعاقب (٧٠) . أليست هذه الحقيقة فكرة شيلنج التي يعبر عنها بدوره في نص فلسفي آخر فيقول : « بعد أن يعطى الفن للأشياء الصفة التي تطبقها بالطابع الفردي ، يقوم بخطوة أخرى فيعطى لها الرشاقة التي تجعلها محبة بأن يجعلها تلوح كما لو كانت تحب . وفيما بعد هذه الدرجة الثانية لا تبقى إلا خطوة أخرى ثالثة تهدلها الثانية وتوضحها مقسداً : وهي أن تعطى للأشياء روحاً بفضلها لا تكفي بأن تلوح كما لو كانت تحب ، بل لأنها تحب فعلاً . . وهذه هي الدرجة التي لن يصل إليها الفن .

الجمال الفني والجمال الطبيعي

إذا كان من المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده ويرسيه في وجوده الجمالي ، وحتى من وجهة أخرى وفي حالات معينة في وجوده الملبوس الأنفريقي فإن من غير الممكن أيضاً فصله تماماً عن الطبيعة ، فالمرحة على التأكيذ والتثنا والقصه والمرحيه ، ومن باب أولى القصيدة

الشعرية والبناء الأثرى، ومقطوعة الموسيقى ليست بأية حال من الأحوال تهورا للحقيقة ومهمة الفن هي أن يقول ، لا أن يعيد القول، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وأن يخلق لا أن ينقل . وهو لا يقلد الطبيعة، كما نعلم، إلا بطريقة في العمل . ومع هذا فإننا لم نؤكد القطعية بين عالم الفن وعالم الواقع إلا بقصد اتباع طريقة خاصة ، وبقصد القضاء على أخطاء لا تزال قائمة بشدة . ولقد حان الوقت لأن نزين العلاقة التي تربطهما رغم عدم التماسك بينهما . ألم يسبق لنا أن اقترحنا حين تحدثنا عن التصوير التجريدي الفكرة القائلة بأن الفن الذي يفصل انفصالا كلياً عن الطبيعة ويريد أن يقوم بناء على التجريد المطلق ، وفي هاتس الواقع لا بد وأن يصل إلى العدم ؛ وأن يفقد كل قيمة محسوسة وبالتالي كل قيمة فنية ؟

فلنؤكد إذاً أول الأمر أن الجمال ليس احتكاراً مطلقاً للفن . إن هناك جمالا طبيعيا، ولنذكر أنه إذا كان بودلير يرى الطبيعة قبيحة، فإنه لا يراها هكذا إلا في إطار آراء فلسفية تهوفية يطبقها مقدا . فالأشكال التي تذهبها الطبيعة ليست بالجميلة دائما وفي كل مكان . وقبلنا نكون مكتملة وهي تقدم بعض العناصر التشكيلية . . . ولهذا نجد أن آنجر وهو وريث الأكاديمية في هذا يرى أن من الضروري كما فعل مثالو اليونان للقدامى في نحت تماثيلهم ، تجميع كل الأجزاء الجميلة التي تضمها الطبيعة نادراً في موضوع واحد ، (٧١) . لكن القول بأن اليونان ، وأنجر بدوره قد فعلوا هذا أمر يجب أن نشك فيه . ومع ذلك ، فالفكرة القائلة بأن من الجائز الجمع في نفس الصورة بين ما تقدمه الطبيعة في عدة كائنات تبين ضرورة وضع الجمال الفني في المقدمة وتفضيله على الجمال الطبيعي . ولهذا التفضيل

تبريره ؛ ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة ، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة ، بل إنها تنتظم من أجل المحافظة على نفسها أولاً ، والمحافظة على نوعها بعد ذلك ، فالجمال إذاً عندما شيء ثانوي ، ينضم ، تبعاً للكلمة أرسطو ، إلى النشاط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب . أما الفن فهو على العكس من ذلك ، يستغنى عن أشياء معينة ، جمالها هو علة وجودها ، أشياء لا توجد إلا من أجل جمالها ، كل شيء فيها مدرك ومتجمع في أدق دقائقه من أجل إسماع أولئك الذين يعاملونه . ليس الأمر إذاً هو البحث عن الزيادة أو النقصان بين الجمال الجمالي (الفن) والجمال الطبيعي فالفرق ليس فرقا في الدرجة ، بل أنه فرق في النوع ، كما هو الشأن بين الشيء الذي تقدمه الطبيعة والعمل الفني .

مع ذلك فالجمال الطبيعي جمال أصيل ، والطبيعة لا تنتهي في هذه الناحية كما أكد أوسكار وايلد إلى محاولات غير مثمرة أو لم تجارب تموت في مهبها . وليس من الصحيح أيضا أن الطبيعة جميلة فحسب ، عندما زاما من خلال الفن ، أو تترجم في لغة الأعمال العادية من أجل نفس شذ بها الفن ، (٧٢) . فلكي تكون الفناء رشيقة ليس من الضروري أن نفكر أمامها في تمثال تاناجرا . ولكن ، يكون الوجه جذاباً لا داعي لأن نتذكر صورة الباريسية أو شكل الملكة تفرتي . إن الأشياء الطبيعية تكون جميلة وهي بعيدة عن كل مقارنة فنية . أليس انطباعات البسطاء من الناس — وأحياناً ما تكون حية جداً — زجج في حب الجمال إلى الطبيعة البسيطة لا يكاد يكون هناك لمجامع بين الفنانين من حيث الاحتجاج — كما فعل رودان مثلاً — ضد الفكرة القائلة بأنه مامن شيء جميل في الطبيعة وإن الطبيعة قبيحة دائماً ؟ .

(٥) وقد رأينا وأثبتنا أن الأمر كان يدرك الجمال القديم من خلال التمزج الحي إلى ويدرك اللوحة التي سهرها مستقبلاً من خلال منظر الطبيعة .

إن هناك ولا شك رجالا ونساء ودواب ونباتات ومناظر على جانب من الجمال .. ولسنا زيد أن نذهب إلى حد التحدث عن هذا .. فنقول إن الزهرة تسر العين بألوانها ، بل باكتمال خطوطها لدرجة مدهشة ، تلك الخطوط التي زاما أيضا في بعض أوراق الأشجار وفي أقفاص زهرة الفوجير الصغيرة . وقد يكون في النظر إلى عالم ماتحت الأرض بما فيه من حصى وقواقع وأجسام بلورية ما يكفي لتوكيد الثروة النوعية الموجودة في الأشكال الطبيعية هكذا ندرك في الطبيعة ونحن أيضا لزاء العمل الفني نظاما واضحا للغاية ، دقيقا لأقصى حد ، يوجد بين أجزاء مجموع متكامل .

يتعين علينا ، وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن نلقى نظرة على نظرية مالرو فيما يخص نقطة البدء في الإبداع الفني : يرى مالرو أن الحركة الأولى تأتي إلى الفنان من التأمل في الأعمال الفنية الكبرى ، لا من منظر الطبيعة ، وتختلف هكذا رؤيته عن رؤية العمامة من حيث إنها منذ بدئها تنتظم عن طريق لوحات وتماثيل ... وبواسطة عالم الفن ويرى مالرو وأنه « كما أن الموسيقى يحب الموسيقى ، لا الكروان ، والشاعر الشعر ، لا غروب الشمس ، فإن المصور لن يكون هذا الرجل الذي يحب الوجوه والمناظر . بل هو أولا رجل يحب اللوحات ، . وبهذا يصبح من الأمور ذات المغزى أنه مامن ذا كرة فنان عظيم يمكن أن يحتجز داخلها عنصرأ يتولد من شيء آخر غير العاطفة التي تتحرك أمام العمل الفني كما يحدث الأدباء حال تمثيل مسرحية أو قراءة قصة أو قصيدة ... وللموسيقين ، الاستماع للموسيقى ؛ وللمصورين تأمل اللوحة .. والذي يخلق الفنان هو أنه كان حساسا في فترة الأولى لزاء الأعمال الفنية أكثر منه لزاء الأشياء التي كانت مصدر هذه الأعمال ؛ بل وربما لزاء الأشياء فحسب ، (٧٣) وبالاختصار فإن مالرو يرى أن

الفن يصدر عن الجبال الفنى ؛ ولاتأنى الدفعة المخصصة من الجمال الطبيعي . .

إن الحقيقة ، مع الأسف ، تصبح خالية من المعنى لأن محارلات استيعاب الكل وإبعاد الحقائق التكبيلية ، ولا شك أنه كذلك دأ كبيراً من أهل الفن يعمدون على أن العمل الفنى صدمة نهائية . . وقد كان الفنان كوريج يصبح قائلاً أمام لوحة القديسة سيسيل لرافائيل : وأنا أيضاً . . أنا مصور . . لكن لندكر أن موهبة بروسث مثلاً قد تولدت عن انطباعات الطفولة وسط الطبيعة بدرجة أشد بكثير من تولدها عن قراءة الأدباء الذين أحبهم . ولندكر أن غابات الورد فى كوميرى ونباتات العروس فى فيفون وشاطئه عليك هى التى جعلت منه قصصياً أعرق وأرفع من مدام دى سيفينييه التى كانت جدتها تثيرها وتدفعها للكتابة . . . وأرفع من بالزاك الذى كان تقدمه فى السن وقد مضى عمره فى القراءة عاملاً دلي أن يصبح كاتباً . . . لا شك أيضاً أن الموسيقى رجل يحب الموسيقى ، وأن المصور رجل يحب اللوحات . تسامى بيكاسو من هو المصور؟ لأنه هو المجمع بمجوعته من اللوحات ويرسم بنفسه لوحات يحبها عند الآخرين . لكن المصور يحب أيضاً غروب الشمس والموسيقى العنديل . ويذكر ديوسى فى هذا أن رؤية شروق الشمس أكثر فائدة من الاستماع إلى سيمفونية الرعاة ويقول لا تستمعوا لى نصائح أحد . اللهم إلا الرياح التى تمر وتحكى لنا تاريخ العالم (٧٤) . ولعل من السهل جداً أن نجمع فى قائمة طويلة بين أولئك المصورين الذين أخذوا على عاتقهم إعادة تصوير الطبيعة كما هى . لكن سيزان ، وهو الذى يشهد ويصور الأشياء بطريق الخروط والدائرة والاسطوانة . . الذى لا يريد إلا أن

يعبر عن إدراكه الصغير هو . . في حاجة إلى أن يذهب إلى المثير الطبيعي بانتظام . وهو يقول بنفسه : « إن كل شيء » في الفن بوجه خاص نظرية تطبيق بطريق الاتصال بالطبيعة ، (٧٥) . ولا يحمل ريدون الذي يعتمد على رؤية البقطة أن من الضروري أن تبدأ من الواقع لتخطئه ، وهو يعترف بأن ما فوق الطبيعة لا يوحى له بشيء ، وبأن الطبيعة قد أصبحت منبعاً وخبرة بالنسبة إليه (٧٦) وكذا الفنان التكعبي لهوت . . الذي يتحدث هكذا قائلاً إنه لا يعرف شيئاً أجمل وأكثر تحريكاً للمواطن من الشيء القائم الموجود (٧٧) . وهناك الفنان التعميري رولت أيضاً يقول إنك سوف تحتفى بكل ما يمشى تحت السماء ، (٧٨) ، في حين أن الفنان التجريدي بول كلي يختار مكانه في موضع أقرب قليلاً من قلب الخليقة كما هي العادة . ويتساءل : لكن هل أسطيع أن أكون قريباً منها ؟ (٧٩) .

لقد قال شاتوبريان عن أدب القرن الثامن عشر — عدا كبار أدبائه : إن هذا الأدب كانت تقصه الطبيعة دون أن ينقصه الشيء الطبيعي ، وليس الإخلاص لمظاهر الواقع والحياة هو الذي يعطى العمل الفني وزنه من الحيوية والواقعية ، بل لابد من ربط أشد قوة وأكثر خفوتاً بحمال العالم حتى وإن لم يذكر هذا الجمال مباشرة . إن التناقض اللفظي والتناقض التشكيلي لينقلان أحياناً على النفس ، في حين تؤثر فينا دهشة الأشجار ذات الجذور العديدة والآلاف من الأضراس ، فلنترك المصور التجريدي ج. بازين يحدثنا عن هذا ليقنعنا : إنه يتساءل لماذا تحتفظ الأشكال التي أبدعها البدائيون

الى اليوم بقوتها وقدرتها على السحر إلا لأنها تنبع من العالم المختلط الذى يسمح فيه الفنان ولأن العلامات التى يستخدمها لا يمكن إلا أن تكون محملة بالحقيقة مهما تكن قابلة القدرة على التصوير : إنها مثقلة بالمحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية : ذلك أن المشكلة ليست مشكلة التصويرى وغير التصويرى من عناصر الطبيعة ، فليس من المهم أن تكون اللوحة ، أو يكون النثال ممثلاً أو غير ممثل لشيء ما . والأساس أن يتفهم المصور أو النثال الحقيقة بهفتها روحاً وجسداً ، والأى ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلاً للتمثيل التصويرى . وإذا لم يحدث هذا ووقف الفنان فى خيلاء داخل دائرة منغلقة فإنه سوف يتكرر قيمة الإنسان ، وهى بيننا قيمة الفنان . ألن يكون العالم فى مواجهتها إلا دنوا من سوق كبيرة تحوى الكثير من أشياء مختلطة نأخذ منها ما نريد وترك ما لا نريد ؟ وهل يكون هذا العالم بمثابة ملابس يجدر بنا أن نتخلص منه ؟ لا ، لأنه يلتصق بجسدنا ، ولأنه بالنسبة لكل منا بمثابة بشرته هو . . . وهكذا لن تكون لنا حرية الرفض أو القبول ، فرفض العالم الخارجى معناه رفض الإنسان لنفسه . . . ومعناه الانتحار (٨٠)

ومن بين الأشياء التى تدعونا للقبول هناك جسم الإنسان ، وهو يتمتع بامتياز لا يحتمل المناقشة وهما يملئنا أفلاطون أن جسم الإنسان يدعى ويأخص الجمال التشكيلى كله ، بل وحتى الجمال الحسى كله بوجه عام ، كما لو كانت الصورة الجانبية لجرة ما أو جانب مضية ما أو خط الملوديا ،

شيئاً جميلاً يرجع جماله إلى التشابه بينه وبين جسم الإنسان (٨١). قد تقول إن أفلاطون قد عاش في عصر سادس فن النحت. عصر لم يكن يستطيع الإنسان فيه أن يعرف مقاييس الأشياء بسهولة. لكن ألا تزال نظريته هنا موضع الانتباه؟ الحقيقة أن شعورنا بالجمال — لا الطبيعي حسب بل كذلك الجمال الفني — يرتبط دائماً بشكل جسمنا وبطريقة سيره. وبين هذا الشعور جزئياً بكونه ماضٍ عليه، فكل شيء يحدث كما لو كان جسم الإنسان جميلاً بذاته، وكما لو كان ما يبقى بعد ذلك — أى الأعمال الفنية جميلاً لأنه يتفق وإياه، فإن نحن بحثنا عن التوافق أو التناقص عرضاً، فذلك لأن جسم الإنسان، كما لاحظ باسكال، متناقض أفقياً. وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الأوزان أو بعض الأوزان خاصة فذلك لأننا نعمل في جنباتنا دقات فردية أو حتى ثلاثية. . . دقات القلب والرئتين. أليس الجهاز القياسى الذى يوجد فى جسمنا هو الذى يساكننا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته، والذى ينظم أحجامه وعدده الطول الطبيعى للجملة الخطائية؟ ألا يتعين على المنحنيات والنسب، لكي تكون متناسقة، أن تأخذ في اعتبارها حتى ولو بشكل غامض، بشكل جسمنا؟ إمتا لن نفهم النحت التجريدى، وحتى أشد أنواعه وضوحاً، كفن آرب مثلاً. . . لن نفهمه إلا من خلال منحنيات المرأة وقطع العصي والحجارة (٨٢) وحتى فن البناء، وهو من أبعد الفنون عن الطبيعة، يحتفظ ببعض الانعكاس الذى يصور جسم الإنسان. يقول أوباليتوس (فالبرى) إن هذا المعبد الرقيق صورة رياضية لإحدى بنات كورنشة أحببتها كثيراً... لأنه يصور فى دقة

تلك النسب الخاصة التي يتصف بها جسدها . . . جسدها الذي يرد الى ما أخذته منه . . . ولذا فإن هذا المعبد يحوى رشاقة لا يمكن تعليلها . . . تشمر إزاءه بوجود شخصي . . هو الزهرة الأولى لامرأة ما ، وتنازع كائن جذاب (٨٣) لهذا أيضا نرى أن التصميمات الهندسية الخالصة والحرى العجيب الذي يتبعه أنصار التصوير المسمى البقعية لا تتفق والحقيقة الإنسانية . إن من غير الممكن على أى حال أن يكون جسم الإنسان وهو العمل الفني الأكبر للطبيعة ، ومعها الطبيعة نفسها ، أن يغيب تماما عن الاعمال الفنية الكبرى للفن الإنسانى .

الجزء الثالث
فلسفة الفن

إن ظواهرية الفن هي وصف التجربة الجمالية . أما فلسفة الفن فهي التفكير في هذه التجربة ، بقصد تحديد طبيعتها ومعناها ومداهما قدر المستطاع .
ألم نلاحظ منذ بدء هذا البحث أن الأعمال الفنية ونشاط الفنان تخلف مشكلات تمتد إلى إطار التعليل الإيجابي ؟

ها نحن أولاً نتوقف حال دخولنا إلى حلقة البحث . يقول باير :
يا علم الجمال ، احذر من فلسفة ما دراه الطبيعة .. ، والفن لا يمكن شرحه بالفلسفة ، فإذا كان له مذهب ما فإنه لن يكون شيئاً آخر إلا فلسفة النجاح ، (١) . ليس العمل الفني أصلاً شيئاً مريباً ، ؟ ألا يقع تحت إدراكاتنا بصفته وتجميعاً لتأثيرات .. تجميعاً رمزياً إن شئت ، ولكنه تجميع لتأثيرات .. ، إنك تغش نفسك إن أنت بحثت فيه عن مغزى يقوم فيها وراءه لا شيء . فيما بعده ، وما علم الجمال العقلي إلا علم جمال الأشباح يتغذى من أكاذيب تجميعية وجولات حول موضوع ما ، وتكرار لفظي لحسب توحى بها كلها تشابهات كاذبة . علينا إذا أن تتعجل في نزاع الصفة الفعلية عن علم الجمال ، ، وعلينا أن نقطع أوصال المثالية الجوفاء التي يخال فيها هذا النوع من علم الجمال ، ونأخذ بأيدينا بقوة إلى الواقعية ، وإلى هذا الشرح الذي يعود إلى الشيء . مجرد خروجه من الشيء . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من عدم تحويل الموضوع إلى حجة خالصة لتبرير الأمور بناء على التفكير لحسب (٢) .

لطالما ضل علم الجمال ، مؤكداً ، في مناهة بحوث الفكر الجوفاء . لكننا لانرى ، هذا هو اعتقادنا . سبباً كافياً لمنعه إلى الأبد من أن يدور حول التفكير ، وأن نعمل تفكيرنا فيه . أليس معنى تحديده بشرح الأعمال الفنية شرحاً علياً أو شبه علي لحسب في إطار ضيق ؟ وما من شيء يمكن إدراكه عقلاً وبؤخذ في الاعتبار فقط ... إن كل شيء يمكن إدراكه حساً . ، لكن لماذا يوجد الشيء ؟ ولماذا صنع ؟ ولماذا أراد المبدع أن

يصل إلى هذا النجاح ، بأى وسيلة ؟ ولماذا نجد فيه كل هذه اللذة ؟ إن الفنان لا يتفلسف ، عندما يعمل . فليكن ... لكن هل يكون هذا سببا في ألا تفكر فلسفيا إذا كان عمله يدعونا لهذا ؟ بالاختصار نحن قوم متفوقون على الأده بحث في علم الجمال إلا في المشكلات التي يلقى بها أمامنا . لكن لا ينجم عن ذلك أن كل مشكلة لم يبحث فيها الفنان فعلا يمكن أن تكون مشكلة غير حقيقة ، (٣) .

إذن من الضروري ألا تفكر فلسفيا ، فإن من الضروري أن نستمر في البحث بطريق الفلسفة . وطريقة الأستاذ باير تتضمن مذهبا معبأ للفن ، فهو تتضمن إذا فلسفة معينة . يعطى فيها الأسبقية للقيمة على الكائن ، والنا إلى لقدرة الإنسان على خلق القيم . ولقد سبق أن عرّفنا الفانى . رأينا في هذا . والفكرة التي نحن بصددّها الآن تتميز بأنها تضع المناقشة في مجالها الخاص بها . والفن قيمة ، ونحن هنا فهو يفرض علينا أن نضعه في مواجهة القيم الأخرى . ومنها الدينية والأخلاقية والعلمية . . . نقصد تقديسية والخبر والحقيقة . وقبل كل شيء يجب أن نضعه . - أى الفن في مواجهة هذه القيمة التي تمثلها في أعيننا حياتنا وعواطفنا ومشاعرنا ومثلنا العليا مهما يكن نوعها . والتي تحدّد نشاطنا .

الفن والدين

الفصل الأول

يرى مؤرخ الفن الكبير . . . مال ، في الكاندرانية القوطية امرأة أمينة تعكس إنسان المصور الوسطى ، امرأة لاهوتية تعلن بفضل رسومها المذاهب التي تستند إليها المسيحية . . . و امرأة تاريخية تقص المراحل الرئيسية لحياة شعب الله . . . و امرأة دينوية تعكس معلومات ذلك العصر عن الملك ودورة الفصول وعادات الجوان ومشكلة الآفاق العليا البعيدة . . . و امرأة خلافة تصور الرذائل والفضائل ، كما تصور القديسين الذين قادوا معركة الخير والملائكة الذين يسندون جنابنا . . . والشياطين التي تغربنا ، ثم أخيراً العقاب والثواب في الدنيا والآخرة والجنة والجحيم .

من الممكن دون مبالغة أن نتوسع في نطاق وجهة النظر هذه ، باعتبار الإنسانية جميعها هي التي تنعكس في مرآة الفن ، وعلى أنه مامن ناجية من نراحي وجوده المتعدد النواحي والأشكال إلا وصورها العمل الفني ، بل وحتى العمل الفني الأعظم . وما من حضارة مرموقة إلا وساعدت الوثائق الفنية على إعادة تصويرها في حالة عدم وجود وثائق من نوع آخر . على أن الشمر والتصوير والنحت وفن البناء تشهد جميعاً شهادة مؤكدة على ما صنعته الإنسان وما فكر فيه وما خاف منه وما آمن به . كل شيء في الفن موجود ، فن آلام الحروب إلى أعمال السلام إلى الحب والموت . إلى الآلهة واللعب . على أنه لا ينبغي أن ننسى ، إضافة إلى هذا ،

أن الفرد يعبر عن نفسه في الفن بقدر مانع الجماعة عن نفسها . وهذا منذ شعر بكيانه وبوجوده . فكم من شخصيات فريدة من نوعها ، قوة أو بئسة كان من الجائز أن تظل مجهولة أو غير معروفة تماما إن لم تكن قد تركت تاريخ حياتها أو اعترافاتها أو مذكراتها لتقول : هاأنذا الإنسان كما كنت .

ولقد تعلمنا رغم هذا أن نحذر من استخدام استعارة المرأة ، وليس هنا مجال التدقيق في أنواع الخيال التي يضمها الأدب الشخصي ، وبكفي أن نذكر القارئ . أتى إذا كنت أصور قصي بنفسى ، فإنى لن أستطيع أن أصور بدفة تامة ذلك الإنسان الذى هو انا . هل أستدير إذا نحو الحقيقة الخارجية ؟ إن الصورة التي سوف أقدمها عنها هي الأخرى سوف تكون محورة قليلا أو كثيرا ، بناء على نظرتى لها ، أو على التقليد الذى أتبعه غير أن الفن - يبد أن يكون على أكبر قدر من الموضوعية لا يثل الأشياء كما هي وإلا أفسلخت عنه صفة الفن . فهو يحورها ويحاول رفعها إلى مرتبة هليا ويصبغها بصبغة لم تكن لها من قبل ابحت إذا عن الإنسان في الفن ولسوف تجده فيه لأنه يعيش في داخله . لأنه يعيش فيه كما يعيش في الحياة العامة ، ومع ذلك فإنه يختلف عن سابقه إذا ما دخل إليه هذه هي آلات الحصاد والبذر وجمع الأعناب تجدها كلها ممثلة بصورة ما ، بعد أن يكون الشعور قد غير منها . إننا لانعترض هنا على ما قاله الأستاذ باير من أن « جميع القيم البشرية تصعد قطعاً في سماء الفن ، ولكن الجمال الذى يصبغها يصبح من نوع آخر ، وما هذا إلا تقييم للقيم » (١) .

يقص علينا بروس في صيغة « فسكة » ، خيبة الأمل التي أصابته عندما التقى لأول مرة بشخص « رجوت » ، وقد كان يتوقع أن يرى « مرتلا رفيقا قد ابض شعره » ، فرأى « شابا جافا صغير الحجم قصير النظر له لحية

سوداء وأنف أحمر على هيئة قوقمة ، لم يكن هذا المنظر إلا إنذارا . وقد سبق أن قلنا إن في هذا قطيعة بين أشد ألوان الفن واقعية والرجل الواقعي . هناك أيضا قطيعة بين الرجل الذي بصور اللوحات أو ينحت التماثيل أو يكتب القصص وقصائد الشعر ، وبين الرجل الذي يأكل ويشرب ويبكي ويضحك ويعيش كمواطن وكزوج وكأب ويحصل على مقعد في البرلمان ويذهب للصلاة في الكنيسة . وقد يقشبه الرجل العادي بالفنان أحيانا لدرجة التطابق الظاهري . وأحيانا أخرى على عكس ذلك يختلفان اختلافاً تاماً لدرجة التباعد الأبدي بينهما . ومن هنا نظهر بعض المشكلات التي تتعلق في آن واحد بعلم الأخلاق والنقد . فإلى أي درجة تكون معرفة الإنسان شيئا لا غنى عنه لمعرفة العمل الفني ، وبأي معنى يصبح صحيحا أن الإنسان يضع نفسه في عمله ؟ كيف يعمل الرجل العادي والفنان كل إزاء الآخر ؟ وهل تكون القيم التي يتأبها الأول قادرة على الاندماج في القيمة التي خلقها الثاني ؟ وإذا كان الفنان يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا الرجل العادي فبأي شرط ؟ المفهوم أن الرد على هذا يختلف باختلاف طبيعة كل ، وطبقا للفكرة التي يتبعها كل عن الفن . وبهذا فإننا لن نبحث عن حل يصلح لجميع الحالات ، ويصبح هدفنا لحسب فتح بعض الآفاق وصياغة بعض المبادئ ، وبوجه خاص القضاء على كل سوء فهم .

نراهم

إنها لفكرة عادية ، معروفة منذ سانت بييف ، تلك التي تقول بأن العمل الفني الذي يبدعه شخص ما يمكن فهمه وشرحه عن طريق حياة هذا المبدع نفسه . فقد قضى سانت بييف على طريقة النقد العتيقة التي تمتد إلى جمال العمل ، وأحل محلها الطريقة التاريخية السيكولوجية المستندة إلى صاحب

العمل . وفي مجال التاريخ والنقد الأدبي يلوح لي أنه ما من قراءة أكثر ترفها ولذة ، وفي نفس الوقت ، مليئة بالحكم بأنواعها المختلفة ، من تاريخ حياة كبار الرجال . وقد كتب جيد : إن الأدب ، والإنتاج الأدبي بالنسبة إلى لا يتميزان . . . ولا يتفصلان عن الإنسان . وأنا أستطيع أن أذوق العمل الأدبي أو الفني ، لكن من الصعب علي أن أحكم عليه حكما مستقلا عن معرفة الإنسان الذي كتبه . وإن أقول عن رضا : تلك الثمار من ذاك الشجر : فدراسة الأدب تؤدي بطبيعة الحال إلى دراسة الاخلاق . (٢) .

يجب إذاً أن ، نعود إلى الإنسان ، ، لأن الشيء الذي عاشه هو مصدر وحيه ، والاحداث التي أثرت فيه ، أي تجاربه التي طبيعته . حبه وكرهيته . وفشله وانتصاره ، كلها تحدد ما يكتبه من حيث الشكل والفكرة . عليك بالتالي أن تصعد قدر استطاعتك إلى أبعد حدود الماضي الذي عاشه الكاتب ، وانتبه إلى تعليمه وإلى البيئة التي كبر فيها ، واتبعه خطوة خطوة . وانظر إليه وهو يسير في الطريق وفي قاعات الاستقبال والنوادي والمسارح واصططحه عند النوزير ، وعند مسجل العقود وعند عشيقته . اسأل أولئك الذين رأوه وسمعوه . أصدقاءه وأعداءه وخادميه . وكلما عرفت شيئاً عنه كانت لديك الفرصة لتسك بفتحاق قصائد شعره ولوحاته وموسيقاه وقصصه قالاند الكامل هو كاتب تاريخ حياة من ينتقدم .

ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاحها طبعاً ، وما من أحد في حالات كثيرة يستطيع أن يستغنى عن اللجوء إليها . وليس من العبث أن تعرف ما كانت عليه طفولة « روسو » وشبابه الأول لفهم أعماله ، ولا طفولة وشباب شاتوبريان لفهم « رنيه » . وقصيدة « البحيرة » لا تنفصل عن حب لا مارتين لشقيقته ايلفير ، كما أن « الليالي » ذات صلة كبيرة بالعلاقة المائجة بين موسيه

وجورج صاند . وتاريخ حياة بالزاك بضى . لنا بضوء نفهم منه لانفصص
 « نرى لامبير ، وسيرافيتا ، بل كذلك « البحث عن المطلق ، والزنيقة
 في الوادى ، و « الأوهام الضائعة ، و « الأب جوريو » . وهاك شخصية
 جوليان سوريل . تدين بالكثير لكاتبها ستاندال ، ففى تسجل كراهيته
 لرجال الدين . وحب ل نابليون ، وخجله المشوب بالجرأة ، وإفراطه فى حب
 السعادة . وهاك دوستوفسكى يحد لذة بذينة فى وصف انطباعات محكوم
 عليه بالإعدام ، لأنه سبق أن عاش بنفسه لحظات مرعبة حين حكم عليه
 بالإعدام هو . وهاك أشعار من بودلير وفرلين ورامبو يمكن أن تظل سرا
 مغلقا إن لم نعرف هذا العنصر أو ذاك من حياتهم الخاصة . ونصف ديوان
 « موسم فى الجحيم ، لرامبو يمكن أن يكون نوعا من نقابة لمن لا يعرف
 الحياة الخاصة لمؤلف ما لا داعى إذن للإكثار من الأمثلة ، ولا لدفع
 الأبواب المفتوحة التى لن نغلقها ، لا أنا ولا أنت فى إغلاقها .

مع هذا فإننا نأسف أن من هذا الباب قد دخل نوع من أنواع الأدب
 لم يكن للأدب والفن فيه أى ذكر . تاريخ حياة الفنانين ، يعلم الله أن لدينا
 منه الكثير ، ومنها وهو عظيم جدا ومفيد للغاية ، ومنها ما هو أقل درجة
 فى الفائدة والعظمة . . . وهأتذا تقرأ فى واجهة المكتبات « حياة فلان
 المليئة بالأحداث . . . وإلى جانبها « المصير الهائل لفلان ، . . فهل
 يتعرف سانت بييف على البيض الذى فقسه من خلال هذا النثر المثير
 الذى لا يرمى إلا إلى جذب الجمهور وتخلق ذوقه لما هو غريب أو مؤا
 أو فاسد ؟ ذلك أن الفنانين « وحوش مقدسة » . وما من مصور أو شاعر
 يحترم نفسه إلا وكان « ملعونا ، فى الكثير أو القليل . . لكن ما هذا
 القمص المثيرة التى تنسج حولهم ، وقد وضعت فى اعتبارها كل شذو
 سيكولوجى ؟ إن الاهتمام الذى توليه للفنانين ، وأأسفاه ، اهتمام لا تبرر له
 عبر لمت النظر لحسب . .

ولقد مر علم التحليل النفسي بنفس الطريق الذي مرت به تلك الطريقة التي تدعى بضرورة جمع المعلومات . . الطريقة التي كان يجب علينا أن نطلق عليها الطريقة الفضولية، تلك التي يقع الفنان فريسة لها من أجل انتصار رؤوس متوجة، ونجوم تظهر على الشاشة، يقول مالرو إن المصور الوسطى كانت تجعل حتى كلمة المصور، وكان عصر النهضة يدرس المصور كما يدرس الشخصيات الشهيرة الأخرى . وكان فن الفنان وشخصيته شيئين مختلفين، وحل محل هذا التمييز ربط بين الموهبة والسر، فإذا لم يرق أحد بإخضاع وسائل الحرب في حملة نابليون على إيطاليا، وربطها بخيانة جوزيفين لزوجها، ولا بربط التعديل الذي جرى على معادلة ماكسويل بمجازفة قام بها أينشتاين، فإن كل شخص مستعد لإيجاد الرابطة بين المصور جويو ودوقة البالي جعل منها مفتاح فن التصوير كما مارسه جويو . إن عصرنا يؤمن بالأسرار التي يكشف عنها (٤) .

على أن المبالغة في مبدأ ما لا تفند المبدأ نفسه، وطريقة البحث في العمل الأدبي من خلال حياة صاحبه لا ينبغي أن تكون موضع الاحتقار بسبب سوء استخدام البعض لها . . على أنه يجب أن تظهر رابطة بين الإنسان والفنان، وبين حياته وعمله . هذه الرابطة، بلوح أنها لن توجد أصلاً . . فكبار المؤلفين الهزليين بوجه عام لم يكونوا من أهل المرح، وقد كان كورني مؤلف تراجيديا البطولة، بطلاً في كتابة مسرحية البطولة لغضب. وبرناردان دي سان بير لم يكن يتصف بالحساسية العاطفية التي صورها، بل كان مجازفاً مليئاً بالشكوك والنفاق، محباً للعراك، متصفاً بخشونة الطبع . . وهو الذي مد خيطاً ليمسك به سانت ييف، تمكن به هذا الأخير من أن يقول عنه : « إنه (أي سان بير) أشد الأمثلة قدرة على بث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعمله . . . وكما أريد أن أجمعه من مخيلتي، (٥) .

وعدم التوافق بين العمل وصاحبه قائم أيضاً عند المصور «وانو» .
 فقد ولد «وانو» فلنكيا أكثر منه فرنسيا وعاش معظم حياته القصيرة في
 أشد حقبات حكم لويس الرابع عشر فقرا ، وكان قبيح الخلقة ومريضاً
 خجولاً . . . فكيف والحال هذه أصبح مصوراً لأجل نواحي حياة الرعاة
 ولأعياد الربيع ورحلات إلى جزيرة الخيال «سينير» وملذات حياة قصر
 لويس الخامس عشر؟ وهل يمكن أن تنصور أن كتاب «العلاقات الخضر»
 قد كتب بقلم ضابط من فرقة المهندسين عاش أقرب إلى الرواية منه إلى
 الفجور له بيت سعيد ، وهو زوج مثالي يكتب آخر خطاب له ليوصي
 «الفنصل الأول» (نابليون) بزوجته وأبنائه الثلاثة خيراً ؟ وماذا نقر
 لنختم القائمة عن شوير وقد كانت موسيقاه الحزينة تفرق في رقة صوفية
 لتتقدم للفناء الشابة وللوت . . إياها موسيقى لا تتفق كثيراً وحياة شوير .
 هذا الشاب السميك الذي يشبه كثيرين آخرين ، والذي لم يعرف إلا نجاحاً
 ضئيلاً في حياته ، وضجر أعادياً ، وملذات سهلة ، وجبا بالنساء يلوح أنه نسيه
 بسرعة . . . والذي مات ضحية حادث ؟ .

الواقع أن العلاقات بين الفن والحياة متباينة للغاية ، فالفن يزدهر أحياناً
 مع الحياة ، وأحياناً أخرى يتضح بعيداً عنها . وقد سبق أن لاحظنا أنه
 غالباً ما يكون الفن تعويضاً ، فيقدم طرفاً من الحياة أو رد فعل لإزاءها لدى
 أولئك الذين خائنتهم الحياة . . . والحالات التي يلعب الفن فيها دور المتنفس
 ليست بالقليلة ، حيث نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته ، لأن ما مر
 بحياته قد أخذته الرقابة الفردية أو الاجتماعية وظل مكيوتا مثال ذلك
 دون جوان الذي عاش في أشبيلية من مجازفات الشباب الذي يغري الفتيات
 ولم يكن في هذه المجازفات ما يحتمل أن يكون عملاً فنياً ، لكن تيرسو وموليير
 وموزار ودیلاكروا وغيرهم عرفوا كيف يستخلصون من هذه الشخصية
 أعمالاً فنية رغم أنهم لم يعيشوا كما عاش دون جوان . بل إن من المحتمل

لهذا السبب أنهم شعروا بالحاجة إلى تصور « المدونجوانية » في فهم .
 وربما كان باريون وحده هو الذي كان في نفس الوقت النموذج والمصور لهذه
 الشخصية، لكن لم يلاحظ أحد أبداً أن الصور التي يرسمها الفنانون لأنفسهم
 كانت أحسن ما عرفناه (٦) . وأحياناً يكون الفن أيضاً مجرد ترويح
 أو هروب يساعد على نسيان مشكلات الحياة الواقعية . كبيرها وصغيرها .
 مثال هذا أن يتهوفن كان فريسة لمتاعب ومشكلات شديدة في اللحظة التي
 ألف فيها هذه الانداعات ، الهادئة . ولقد كتب فاليري أيضاً ، الآلة
 الشابة ، وسط آلام الحرب ، وقال في هذا : « لم يكن عندي أى هدوء في
 النفس ، ولذا فإني أعتقد أن هدوء العمل الفني لا يدل على هدوء المرء
 نفسه ، وقد يحدث عني عكس ذلك إن يكون الهدوء نتيجة مقاومة مشوبة
 بالقلق ومختلطة بقلق عميقة وتستوجب انتظاراً للمصائب دون أن تعكسها
 في شيء » (٧)

وإذا لم يكن الفن يستق لأصوله إلا من الحياة ، فإن من المستحسن أن
 نعيش لأقصى حد من الزمن حتى نغمر عن أكبر قدر ممكن منه . لكن
 الحقائق لا تؤكد صحة هذا ، والذي يبدو حقاً هو أن الفن والحياة يتنازعا
 الفنان . وعلى الفنان غالباً أن يختار بينهما . وفي محاولته الاختيار يشعر
 بالألم والتزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله ، وضرورة أن يعيش ، يقول
 أوسكار وايلد : « إن كل ما نريجه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » .
 كما يقول جيد : « ما دام الإنسان مشغولاً بالحياة ، فإنه لا يجد وقتاً للكتابة » .
 ولذا ينكر ديتر ما بفعل بعض المؤرخين تقليدياً من نسبة « سائير يكون ،
 « ليترون ، الذي يذكره تاسيت ، والذي أعني « كوفاديس ، عليه صفة
 شعبية . وقد قيل إن بتيرون هذا كان قتيلاً ، ثم قصلاً عالياً لثيرون قبل
 أن يصبح صديقه المختار والشخص الذي يشهد له على أنافه ويعد له ما يلزم
 لأعمال الاستهتار . ويلوح أن الكتاب المذكور ، الذي لا نعرف منه إلا

بعض الحكماء ، كان ضحكا ، ولذا فليس من الممكن أن يكون إلا نمرة مشاهدة مستمرة وجمعا دقيقا للوثائق . . . وأعتقد أن موظفا كبيرا ، اختص بإقامة الحفلات وإعداد الملذات ، واتصف بالكبرياء والخيلة المسعورة والاستهتار الدينوى لن يكون قادراً على تأليف هذا الكتاب ، حياة الملذات لن تترك للإنسان . قتا : ولا حتى بعض القصص القصيرة . . . والنظرية القائلة إن شكسبير لم يكن إلا المستشار بكون بنفسه تعزى من أعجب وأخطأ النظريات التي تولد في عقل باحث . إن في هذا إنكاراً تاماً لعمل الإبداع الفنى ، إذ لا يمكن أن يكون الإنسان في آن واحد وزيرا عظيما و كانها كبيرا . ولا بد أن بينرونيوس أربتر الحقيقى ، مؤلف « ساتيركون » كان رجلا ضحكا ومخلوقا مهملا يعيش في الظلام ، فقيرا ، أو ابن عبد عتق أو موظفا فقيرا . على أى حال ، مات في فراشه ، لا في حوض ماء الحمام في سن الخامسة والستين تقريبا (٨) .

وما هو ذا ميريمه ، الذى يشبهه ربنان بيرون ، لم يذبح العمل الأدبى الذى كان شبا به بعد به . أليس من الجائز إذا أن يكون ميريمه قد شغل لدرجة كبيرة أيام شبابه بوظيفته كمفتش الآثار التاريخية ، وكعضو بمجلس الشيوخ وكرجل من رجال القصر ؟ .

قد يقال لنا إن حياة كبار الفنانين وحدها وفي ذاتها كانت قصة أصبحت في ذاتها عملا أدبيا حصبا . لكن ما قيمتها هذه الحياة . وكما حياة كتبت من هذا النوع ؟ على كل فهما يكن الفن مصورا دقيقا للحياة فإنه لا يمكن أن يختلط بها ، وأن يصبح اختزالا أو نقشا لها . ولهذا فليس من المهم كثيرا أن يستنشق الفنان الحياة أو يرتشف منها ارتشافا ، أو أن يعدل عن ذلك ، ويجب ويكفى لكى يضع عمل فنان أن يكون قادراً في اللحظة المواتية أن يقف إزاء حياته الخاصة على بعد كبير ، وأن يتعد عنها إن صح القول لينظر إليها . يكتب بودلير فيقول : « إن فنانا لن يكون فنانا إلا إن كان مزدوجا ،

وإلا إذا لم يكن يحمل أى ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة (٩) .
وبفضل هذا الازدواج يستطيع أن يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل .
ومادة يستغلها استغلالاً جمالياً . وبفضل الازدواج أيضاً يتم التحول الذى
يغير قطعة الرصاص القبيحة لتصبح ذهباً خالصاً ، وتتحول المحمة القائمة
إلى شعلة لامعة . ويذكر ريفردى ، أن الشعر بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة
للخشب . تخرج منها وتحوّلها ، (١٠) وكانت جورجيت لوبلان « موحية »
الكاتب ما نزلت تعتقد أنها أدبية قصصية ، لأنها كانت ذات طبيعة تحت
المجازفة ... ياله من خطأ شنيع .. لا لأنها كانت تحب الحياة للدرجة مبالغ
فيها ، فقد كانت الأدبية اندى نواى بنفس القدر ، بل لأنه كان ينقصها الإلهام
الداخلى والقدرة على تصوير حياتها تصويراً « منظرية » ومعاملتها كوسيلة
لتنفيذ العمل ، تلك القدرة التى تسمح لبطل الرواية أن تؤلف رواية هذه
البطلة .

أقد وصف بروس وصفاً رائعاً ذلك الفرق الوظيفى الذى يدخل
القطيعة بين الرجل العادى والفنان ، أو بين الحياة والفن ، فقال : « إن
العبقرية ، بل وحتى الموهبة الكبرى ، تأتى من القدرة على تحويل العناصر
العقلية ونقلها إلى العمل الفنى ، أكثر من أنها تأتى من هذه العناصر نفسها ،
فلكى تسخن سائلاً ، صباح كهرى ، ليس من الضرورى أن يكون المصباح
قوى الضوء قدر المستطاع ، بل أن يكون مصباحاً يستطيع تبارحه أن
يتوقف عن الإضاءة ، وأن يعطى حرارة بدلاً من الضوء . ولكى تنزه
فى الهواء الطلق فى المرتفعات ليس من الضرورى أن تكون لديك أقوى
سيارة ، بل أن تكون سيارتك قادرة على تحويل قوة سيرها الأفقية إلى قوة
صعودية .. دون أن تستمر فى السير على الأرض وقطع الخط الذى تتبعه
رأسياً . ونفس الشيء بالنسبة لأولئك الذين ينتجون أعمالاً تدل على
العبقرية ، فهم ليسوا نفس الأشخاص الذين يعيشون فى أكثر الأوساط

رقة ، أو الذين يتحدثون أجل الحديث وتكون لديهم أوسع ثقافة ، بل هم الأفراد الذين لديهم القوة والقدرة على التوقف عن أن يعيشوا لأنفسهم ، وعن أن يجعلوا من شخصيتهم ما يشبه المرأة بحيث تنعكس فيها حياتهم مهما تكن تافهة ، مادامت العبقرية تتلخص في القدرة الانعكاسية ، لا في الصفة الذاتية للنظر المنعكس ، ففي اليوم الذي استطاع فيه بيرجوت أن يبين لعالم قرائه قاعدة الاستقبال ذات الذوق الرديء الذي كان قد أمضى فيها حياته ، والأحاديث غير المستحقة التي كانت تجرى بينه وبين إخوانه . . في ذلك اليوم صعد بيرجوت لدرجة اعلى بكثير من الدرجة التي كان عليها أصدقاؤه أمرته ، الذين كانوا إلى ذلك الوقت أكثر نكته وامتيازا . . لقد كان هؤلاء الأصدقاؤه يعودون إلى قصورهم في سياراتهم من طراز «الرولس رويس» ، وهم يبدون بعض الاحتقار لبيرجوت الحقيق في نظرهم ، ولكنه كان في تلك اللحظة ، قد صعد في طيارته الموضوعة . . . وطار فوق رؤوسهم ، (١١) .

على كل ، حتى في الحالة التي يجد فيها النقد المبني على حياة المؤلف قبولا ، فإن الفائدة التي تعود منه محدودة ثانوية ، فنحن لا نعرف شيئا عن هوميروس ، ولا نعرف إلا القليل جدا عن فرجيل وهوراس وشكسبير ، فهل نقصهم شيء من جهلنا بحياتهم ؟ ليس هذا بمؤكد ، بل ربما كانت أعمالهم الأدبية أنقى وأمتع وأمتن لأنها منفصلة عن أولئك الذين أنتجوها . والعيب الذي تغلوى عليه ضرورة معرفة حياة الفنان تتلخص في أنه يحول الانتباه عن العمل نفسه ويركزه في المؤلف ، ويخفي الشيء المكتوب لصالح الكاتب ، ويخفي الكاتب نفسه لصالح الرجل في حياته العادية ، لا في حياته كأديب . فلنقل إن هذا القصصى قد كتب قصصا ، وإن هذا المصور قد رسم لوحات ، وليصبح هذا شيئا ثانويا تقريبا ، فإن أنت رأيت لوحة رسمها أوترللو وعرفت أن أوترللو كان سكيراً ، أو إن رأيت لوحة للرجل

ذى الأذن المقطوعة ، لقان جوخ ، وعرفت أن قان جوخ أذنه قد قطعت أذنه في معركة مع متشرد . فليس معنى هذا أن حب أوتزالو للخمر ، أو جنون قان جوخ ، وحبه للعراك ، لم يكن لهما تأثير على فنه . . . بل إن قان جوخ وأوتزالو ، ضمن المرضى بحب العراك والسكيرين يتميزان عن غيرهما بأنهما كانا فنانين مصورين ، و . . . عظيمين . هذا هو الشيء الذى لن تحكيه أشد الحكايات صدقا . . . فالأمر أن كالملايسات تصبح عديمة النتيجة حيث يبدأ الفن ، ولا صلة لهما بقوة العمل الفنى ، (١٢) .

لا شك أن فاليرى قد بالغ في الفصل بين الفنان والرجل العادى ، ولم تكن صفة الحداثة ، التى تنصف بها بيرت موريزو استثنائية لأنها فى نظره كانت ، تعيش فنها التصويرى وتصور حياها . (١٣) . ومع ذلك فقد كان فاليرى على حق حين أشار إشارة خاصة إلى أن الطريقة التاريخية فى القدر تامل الأمور الأساسية بسهولة ، ونقص هذه الأمور للعمل الفنى وسر تنفيذها . فلقد تسأل قائلا : هل كان راسين يعلم نفسه من أين أتته هذه الأصوات التى لا تقلد ، وذاك الرسم الدقيق المائل فى مرونة ، وتلك الطريقة الشفافة فى إلقاء الحديث . . . التى جعلت منه هذا العبقري الذى اسمه راسين . والى كان من الممكن دونها أن يصبح تلك الشخصية العادية التى قال لنا المؤرخون عنها أسماء كثيرة جدا نحدد عندئذ آلاف فرنسى آخر ؟ إن تعاليم تاريخ الأدب المقال عنها لا تكاد تمس إذا أصرار إبداع الشعر . وكل شيء يحدث فى قرارة نفس الفنان كما لو لم يكن الأحداث وحده إلا تأثير سطحي فى أعماله . . . ولعل أكثر الأمور أهمية — بقصد وظيفة موحيات الفن — شيء مستقل عن ماجريات الحياة ، ونوعها ، وأحداثها ، وكل ما يمكن أن يوضع فى تاريخ حياة الإنسان . فكل ما يمكن للتاريخ أن يذكره شيء نأفه (١٤) .

تافه ، إن في هذا بعض المبالغة ، إذ ماذا كان يحدث لشعر راسين إذا فرضنا مثلا أن سادة بور رويال لم يعلوه البونانية ؟ إن بين حقيقة العمل الفني الأعظم والظروف التي ساعدت على مولده هناك ، هوة قائمة إن يتمكن مؤرخ أدب من تخطيها ، ولن يستطيع تاريخ حياة الأديب نفسه أن يفسر معناها . ورغم مبالغة فاليري في هذا فقله مفيد من حيث إنه يحذرننا من المبالغة في العكس . ما من شيء يفسد أكثر الأفكار فائدة وأعماقها فيما يخص الانتاج الانساني إلا الخلط بين « الحالة المدنية وقصص السكاتب مع النساء أو غير ذلك من التفكير العميق في العمل ذاته » (١٥)

دل يعني هذا أن الفنان لا يعبر عن شخصيته في عمله ؟ بالتأكد لا . ولكن أى شخصية ؟ من هو مثلا فاجزر الحقيقي ؟ أهو الذى تمكن من كتابة تريستان ، أم أنه ذلك الرجل الذى لا يطلق حين تراه ليلا يلبس قميص نوم وبنسار في ردهات فندق كان جيرانه فيه يمتعونه من النوم ؟ غالبا ما يمتصك انتقده هذه « الأنا » الخارجية ، في حين أن الإبداع الفن ينبع من أنا أخرى لا تكشف إلا من واقع العمل . هذا ما قاله بروسست مهاجما سانت بيغ مؤلف « أحاديث الاثنين » . يقول بروسست : « إن الطريقة المشهورة التي تنحصر في عدم الفصل بين المؤلف والمؤلف تنسك ما يكشفه لنا التأمل في نفوسنا ! ومن أهم أن السكاتب إنتاج « أنا » أخرى غير تلك التي تتضح من خلال عاداتنا ولجتمعه الذى تعيش فيه ورذائنا وإن نحن حاولنا أن نفهم تلك ، الأنا ، لعين علينا أن نعيد خلقها في نفوسنا إن نحن استطعنا (١٦) . وأخذ بروسست يثبت في يمر أن سانت بيغ لم يفهم بالحق كل الفنانين تقريرا الذين عرفهم بصفتهم أفرادا ذلك أنه إذا كان الفرد وحياته يسمحان لدرجة ما يفهم الفنان ، فإن المؤكد أكثر من ذلك أن عمل الفنان يسمح وحده بفهم الرجل الحقيقي . فالعمل الأدبي الذى كتبه ادجارو هو الذى يكشف لنا شخصيته ، لا أنه مريض بالوارثة

فحب ، بل كذلك أنه نوع من ديكارات الشعر ، ؛ والذي كتبه نيرفال هو الذي يبين لنا أنه كان مريضاً بالأعصاب وأميراً في عملكة الظلمات ، والذي كتبه بودلير هو الذي يوضح لنا أنه كان المتأنق ، الشيطان الذي يمتلك روحاً تتألم وتحب النقاء ، والذي كتبه مارسيل الصغير ، الذي كان يتردد على الصالونات يكشف لنا عن مصور لتقاليد وعادات من نوع عال ، وتصصى ميتافيزيقي .

وبالاختصار فنحن نوافق على أن تكتب حياة الفنان ، امكن بشرط أن تكتب قبل كل شيء حياة الرجل الفنان ، مادام تناسخ حياته كرجل لا يجد مكاناً إلا بالقدر الذي تأثر به الفنان . وللمكن من أين أتت موهبته؟ وبم أعجب، وماذا نقل أو قلد؟ وكيف حصل على القدرة على الكتابة بأسلوبه الشخصي هذا ، وتبعاً لأي تحسسات وأي نجاح وأية أخطاء؟ فلنعترف بأن الفنان لا يكشف لنا غالباً عن كل هذا . هل تذكر جورج دي لاتور يوم أن جاءته فكرة إحلال المسطحات الخاصة محل الأحجام لأول مرة؟ وكيف صور مانيه أول تناقض لوني؟ مع هذا فإن اكتشاف الوسائل التي تمكن المصور جوياء من الوصول بها إلى عالم الجحيم ليس بأقل أهمية ، حتى بالنسبة له هو ، عن المرض الذي قلب حياته ، (١٧) ، وهنا يجب أن نلقى أسئلتنا على العمل نفسه ... وفي العمل كلام ... كل كلمة منه وكل خط وكل لمسة تكشف عن سر الروح ، في نفس الوقت الذي تحمل فيه الكلمات والخطوط واللمسات طابع المشكلة المحلولة ، والعمل الذي هو علة كيان الفنان نفسه الذي يجد فيه الرجل ذاته اكتماله ووحدته .

« اضرب قلبك »

والخلط بين الفن والحياة يؤدي إلى خلط بين الفن والعاطفة ،
 إذ ما معنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع وتحب وتألم ؟ وكما تصبح حياة الإنسان
 فقيرة إن هو عاش دون عاطفة ؟ هكذا الفنان . إنه لا يفعل إلا أن يعبر
 بريشته أو قلبه أو مقصده عن سعادته وآلامه وغضبه وجه كرجل . وهو
 يتميز عن الرجل العادي بموهبة المشاعر .. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر
 به الناس عامة إلا بضعف . فالفن ينبع من فيضان القلب .. « اضرب قلبك .. »
 ففيه نجد العبقرية .. (١٧) .

لقد وافقنا هنا على وجهة نظر الرومانتيكيين ، وما علينا لتوكيد ذلك
 هنا إلا أن نختار بما كتبوا :

لا يصنع الفن إلا الشعر ، والقلب وحده شاعر ..
 يمل عليه قلبه ، فيكتب .. هذا السيد الموهوب
 لا يفعل إلا أن يطبع ، وأن يمد يده (١٨) ..

ويقول لا مارتين : « يبحث الشعراء عن العبقرية في مكان بعيد ، في
 حين أنها في القلب ، في حين أن بعض الأنغام البسيطة التي تصدر في هدوء
 ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفي لتسيل الدموع
 من عيون قرن بأكله » (١٩) . وهذه الجمالية النابعة من العبقرية هي التي
 تبناها موسيه منذ كتب « نامونا » :

اعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه ...
 وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذي يذوب

وسرعان ما توضح لنا « ليلة مايو » أن أجمل آيات الشعر عبارة عن « شهادات لحسب » ، ويقول لنا الشاعر بالنثر في هذه المرة إن « ما هو ضروري للشاعر هو العاطفة المحركة . . فعندما أشعر وأنا أكتب آياتا ببعض ضربات القلب الذي أعرفه ، أكون واثقا من أن شعري سيكون من أجود الأنواع » .

ولقد ظهر مثل هذا المذهب في تلك الرومانتيكية الجديدة التي سميت « السريالية » . صحيح أن هاتين الحركتين في الأدب لا تتشابهان كثيرا إذا نظرنا إليهما لأول مرة ، فالقلب السريالي بوجه خاص يختلف تماما عن القلب الرومانتيكي . . وخاصة بعد أن تدخل في الأول كل من رامبو ولوتريامون وفرويد . ومع هذا فيبين الاثنان شبه من حيث أولوية العاطفة ووجود نفس صحيحة القلب التي تريد تحطيم قيودها ، فالشاعر السريالي الذي يريد أن يترك الفنان للكتابة الآلية ، لا يفعل هو الآخر إلا أنه « بطبيع ويقدم يده » (كما قال موسيه) « للإملاء » الذي يملئه اللا شعور . أما « الشهادات لحسب » ، فإنها تصبح « تسكرعات لحسب » (إخراج هوا المعدة من الفم) . . . تخرج من « قلب ينكلم ويتأوه ، أبعثا . » أليس الشعر عبارة عن ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على النافحات من أمور الحياة ؟ ذلك أن النفاثة غير موجودة ، لأنها عبارة عن شيخوخة القلوب التي جفت . وإذا كانت السريالية ما تزال تولى اهتمامها لاكثر القصائد ترنحا قبل أكثرها صناعة وإتقاناً ، فذلك لأنها تلتقي بنفسها في البحث عن ذلك القلب التائه الذي يبحث هو بدوره عن إشعاع الصور العذراء ؛ إذ أن الشعر الحقيقي ليس بمثابة تسليقة يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص ، بل هو كوكب عظيم يجتاز مناطق الأرض ويبحث حتى الغرام إلى قلوب يضيئها . (٢٠) .

هذا ، ولا أظن أن الشعر الحقيقي تسليقة يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص يلعب على الحبال . ومع ذلك فيبين الشاعر التي يشربها الرجل

العادى وتلك التى يعبر عنها الفنان علاقة لا تدوم دائماً ولا تظل متينة ، وأقل ما يمكن أن تؤكد هو أن من الضرورى أن يمر وقت يطول أو يقصر ، بين تحرك العاطفة والعمل الفنى . . . وها هو ذا « جيد » يعدل من بيت شعر كتبه بواله ، هذا الرومانتيكى ، هذا البيت هو

لكى تبعث منى الدموع ، هليك أنت أن تبكى

ويقول جيد : « لا . . . بل أن تكون قد بكيت . . . وأن تكون قد توقفت عن البكاء . . . وهذا التراجع ضرورى لإيجاد النغمة الغنائية ونقل التجربة ، وهما شيان ضروريان لوجود الفن . وفى اليوم الذى مات فيه ابنة هوجو ، لبوبولدين ، كتب هوجو لزوجته خطاباً نوحه فى مقدمة قصيدة « فى فلسكييه » ، ومع هذا فالقصيدة التى يرثى فيها ابنته لم يكتبها إلا بعد عام من مروره بالآلام التى أحس بها كاتب إزاء موت ابنته . والصلة التى قامت بين جورج صاند وموسيه دامت من عام ١٨٣٣ إلى ١٨٣٥ ، وإذا كانت قصيدة « ليلة مايو » قد كتبت عام ١٨٣٥ ، فإن خطاب موسيه إلى لامارتين ، كتب عام ١٨٣٦ وليلة أكتوبر عام ١٨٣٧ ، و« ذكريات » عام ١٨٤١ . إننا نعرف اليوم أن « أدولف » تصور غرام بنجامين كونستان بآنا لندسى . ماذا ؟ فى حين كان الأديب قد قطع هلاوته بهذه الايرلندية الجميلة منذ عام ١٨٠١ ، فإن القصة لم تكتب فى صيغتها الأولى إلا عام ١٨٠٥ ، وبشكلها النهائى قبل أن تظهر بقليل أى عام ١٨١٦ — إن هذا التأخر الوطنى يصل إلى مابين خمسة عشر وعشرين عام عند بالراك وزولا ، ولذا فإن أحسن الكتب التى أوحى بها حرب ١٩١٤ ، مثل « صلبان من خشب » ، للكتاب دورجليس ، و« حياة الشهداء » لدو هاميل و« فيردان » لجول رومان . . مؤلفات نضجت فى بطنه ، ولم تكتب حين كان الكاتب تحت تأثير صدمة لأحداث .

إن الاندفاع العاطفي ، مثله مثل التحمس ، ليس بحال من أحوال نفس الأدب . ولقد عارض أنصار نظرية الفن للفن الفكرة الرومانتيكية في هذه الناحية ، إذ يصرح باقتيل بأنه لن يمكن أن تكون صائما جيدا عندما تكتب تحت ضغط عاطفة حقيقية ، في نفس اللحظة التي تشعر فيها بها تماما . (٢١) . لأن الاندفاع العاطفي يبعث القلق إلى حالة الهدوء اللازم لكي تمارس القدرات النقدية والإبداعية نشاطها . . بل لأن حالة الارتفاع العاطفي ، مهما يكن نوعها ، تقضى على المسافات الداخلية وتسبب استحالة هذا الازدواج الخاص الذي يجعل من الرجل الذي لا يفكر في مصلحة خاصة تنبع من عواطفه ، شاعرا ، ولقد فهم بالذاك هذه الحقيقة ، ولطالما كررها حيث قال : « عندما يصاب فنان بسوء الحظ الذي يجعله ملثما بالمعاطفة التي يريد التعبير عنها ، فإنه لا يتمكن من تصويرها ، لأنه هو الشيء نفسه بدلا من أن يكون صورة هذا الشيء . والفن ينبع من العقل لا من القلب ، فإن سيطر عليك موضوعك ، فأنت عبد له ، لا سيده المسيطر عليه . (٢٢) . وتعبير أدق ، ينبثق العمل الفني في آن واحد ، في مختلف النسب التي يكون عليها ، عن العقل والقلب . على أن من الضروري ألا يعمل القلب على محو قوة العقل ، وأن يمتلك القلب عاطفته بدلا من أن يكون هو ملكا لها ، ولذا فهو يتغنى بها فقط ، حين ينفصل عنها بطريقة أو بأخرى . ويقول آميل : « إن الشاعر يحضر ويتخرج على الآلام التي يشن منها ، لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة . والشر خلاص من العذاب لأنه حرية ، وبدلا من أن يكون تحرك عاطفة ، يصبح مرآة المعاطفة المتحركة ، يعيش في الخارج وفي أعلى ، هادئا . . . ولكي تتغنى بالآلم يجب أولا أن تكون قد شفيت منه ، أو على الأقل أن تكون في دور النقاهة . وما الأغنية إلا علامة الاتزان ، والانتصار على القلق والعودة إلى القوة (٢٣) .

- إن من الضروري إذا أن يكون الشاعر والقصصى ومؤلف المسرحيات قد أحسوا مقدما بجميع المشاعر التى يلصقونها بشخصياتهم التى أبدعوها؟ من الجاز أن نشك فى هذا . . فهناك موريالك فى كتابه « حياة راسين » يدعى أن راسين مؤلف اندروماك كان يدين بمعرفته للحب الذى يصوره بقوة زائدة لتجربة شخصية . لكن قد يكون فى هذا حكم جزافى لا يقل عن ذلك الذى يقول بأن بالزالك كان بخيلا قدر بخيل شخصية جرانديه التى صورها ، وبأن دوستوفيسكى كان ماجنا قدر مجنون شخصية ستافروجين ، وأن موريالك نفسه كان شريكا فى وضع السم لتيريز ديكبرو . الواقع أنه ما من شئ يسمح لنا بأن نقارن بين راسين نفسه وشخصية « أوريست » أو « فيدر » أو « نيرون » ، ويقول بريون هنا : « كم كانت دهشته وغضبه إن كان قد علم أنه سوف يأت يوم تحرق فيه كل الشموع التى تضى مسرحياته . . . » كان للناقد جول لوميتز فى هذه الناحية أشد حكمة حين قال إننا نكاد نفترض أنه إذا كان راسين قد صور العاطفة الجارفة أحسن تصوير ، والحب المرضى أقوى صورة ، فذلك لأنه أحس بها لحسابه هو . وما هذا بالامر الضرورى ، بل يكفى أن يكون الشاعر قد درس فى نفسه البداية . . وعند غيره . . النهاية . بل إن من المسموح به أن نعتقد أنه قد تمكن من وصف الألم بكل ما أوتى من ذكاء وبعد نظر لأنه كان يفهم تمام الفهم ، فى حين لم يكن هو شخصيا واقعا تحت تأثيره إلا بدرجة نصفية (٢٤) . صحيح أننا نجد فى أبطال مسرحية راسين ذكريات مجازفاته مع دوبراك ولاشامليه . . ولكنه لم يكن يفكر إلا قليلا جدا عندما كان يؤلف مسرحياته . . لأنه كان « مكانا » تسكنه شخصيات هرميون وروكسان وبالتأكيد أيضاً استير وجواد واجريين وفرنسيس أو أكومات .

فى الواقع أن هذه المخلوقات الخيالية لن تفرض نفسها بمثل هذه القوة إن لم يكن مؤلفها قد استخلصها من جوهره وغذاها بدمه . وهكذا فإن

التعليل الذي يقدمه لوميتز لا يمس مشكلة الإبداع المسرحي والقصصي إلا مساهطياً . إذ ليس من المؤكد أن يكون راسين قد بحث في الأحداث الجارية المتعلقة بالعواطف في عصره ليأخذ منها ما يمكن أن يصور به الحب المتطرف الذي صور به مسرحياته . والذي حدث هو أن فرجيل كان قد علم أكثر مما عرفه به عصره على أن جميع المعلومات والوثائق لا يلعب إلا دوراً ثانوياً مهماً رأى بعض النقاد غير ذلك . لقد أبدع راسين إذاً شخصياته وخلقها بنفسه لأنه كان يحملها بين طياته أولاً ، بل إنها كانت موجودة بكل قواها وقوتها في هذه الأنا ، العميقة التي تطفو فوق العمل الفني ولا توجد أصلاً ، أولاً توجد إلا قليلاً في حياته هو . يقول جوليان جرين : « إن من العجيب أن نلاحظ أنه ليست لي حياة تشبهني .. وأما لا أستطيع أن أقول هذا بصفة أخرى ، لكنني لا أتعرف نفسي من خلال اعمالى ، فهناك في نفسي شخص آخر كان لابد له أن يوجد ، وهو لا يعمل .. » هذا الشخص الآخر ، أوبالاصح هذه الأشخاص الأخرى ، تتحقق وتتجسد في أبطال القصة أو المسرحية ، مادام الخلق المسرحي أو القصصي غير ممكن إلا بناء على ازدواج داخلي معين .

ولقد كان راسين هو بنفسه شخصية أورست وفيدر وباجازبه وآثالي بهذا المعنى فقط . وبهذا المعنى أيضاً تعرف كلوديل على نفسه في الشخصيات الأربعة المختلفة بين بعضها البعض في قصة « التبادل » ، وهي تلك الشخصيات التي كانت تصف بعواطف تختلف عن بعضها البعض في حياتها واكتشفوها هم بأنفسهم وفي أنفسهم حين خرجوا من الظلال وعاشوا عيشة مستقلة وانفصلوا ، كل على حدة عن مبدعهم المؤلف .

وكم كانت النظرية الرومانتيكية سطحية حينما قالت إنه يمكن أن يسكب

الشاعر ما في قلبه من مشاعر ... وكما كان القول قولاً ساذجاً حينما أكدت أن عبقرية الشاعر تكمن في أن يعبر في الوجود اليومي العادي عن تلك الانعطافية القلبية المشتعلة الحساسة الرقيقة ... إن ما لرو يعلنا أنه « ليس من الضروري أن يكون الفنان أشد حساسية من الهاوى ولو أن حساسيته تختلف عن تلك التي يوصف بها رجل عادي ... (٢٥) . هذا صحيح وإلا استطاعت أى عاملة في محل نجارى أن تكتب قصصاً أجمل من ذلك الذى كتبه تولستوى أو ديكنز . لكن لا يفنى أن تقع أيضاً في مبالغه عكسية كما فعل ديدرو ، فإن أذت أمنت بما كتبه ديدرو في كتاب « تناقض المسرح » لوجدت أن كبار الشعراء والمثليين هم أقل الناس حساسية . فما الحساسية بالصفة التي ينصف بها العبقرى العظيم ، (٢٦) . والحقيقة أن هناك رغم هذا القول من الفنانين من هم على جانب كبير من الحساسية ، ومنهم من هم أقل من ذلك . على أن هذا ليس بالأمر المهم ، فالمهم حقاً هو أنهم يتمتعون جميعاً بما نسميه حساسية الفنان ، وتقصد بذلك الموهبة التي تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم تعبيراً موضوعياً حتى ولو كان شعورهم هذا نابعاً أو غير نابع من قرارة نفوسهم . وهكذا يصبح الفرق بين المبدع والهاوى فرقاً في القدرة على البناء الفنى لافى قوة الحساسية . ولعل المثل الذى سبق أن ضربناه عن شوير فى هذا الشأن من أكثر الأمثلة وأعماقها مغزى . « فقد تمكن شوير من استخلاص مقطوعة «الازدواج» من حالة مشاعرية عادية للغاية حيث كان من بين معاصريه وأصدقائه كثيرون ممن كانت حياتهم الداخلية أشد وأعماق عاطفية من تلك التي عاشها هو بصفته موسيقياً كبيراً . على أن الشيء الذى كان ينقصهم والذي كان يمتلكه شوير لأقصى درجة هو تلك الموهبة الخاصة التي تمكن الموسيقى والشاعر والمصور من أن يعتمد عن حالة عاطفية ما ، وأن يعامل هذه الحالة بصفاتها موضوعاً وأن يمنحها وجوداً جديداً أو كياناتاً جالياً بمعاملة جد شكلية ، مطبقاً إياها على مادة نغمية أو تشكيلية معينة . » (٢٧) .

ولا ينبغي أيضا أن تصور في جميع الحالات دون استثناء أن الفنان يشعر أولا بالمشاعر لكي يعبر عنها بعد ذلك . إذ غالبا ما تعمل في نفسه عندما يتنبأ بقدرتها على خدمته فيها ، وفنيا لأقصى درجة . وبلاحظ أن نفس الظاهرة تنطبق إلى جانب انطباقها على المشاعر ، على الإدراكات الصحية أيضا ، فالمصور يتأمل منظرا ما يراه بصفته هو مصورا ، أى إن المنظر بالنسبة له عبارة عن لوحة . ونفس الشيء يقال عن المثال ، فهو يرى تمثاله في النموذج الذي يقع تحت بصره . وكما كان ليونارد دافينشي يجد الوحي في القمع والشقوق الموجودة في الحوائط القديمة فإن الموسيقى في حالة مطاردة الأفكار الموسيقية والبحث عنها يسمع نغما تقريبا أو ميلوديا تقريبية في ضجيج الشارع وأصوات الطبيعة وتغريد الطيور . وعن طريق التطابق أو التشابه يشعر الفنان بمشاعره في شكلها الجمالي ويتجه نحو شكلها الجمالي (٢٨) وبتعبير آخر فإن الحياة النفسية للفنان تستقى معلوماتها من الأشكال الفنية العرضية أو التي يمكن أن تكون فنية . على أنه ليس للحياة العادية على الفن سلطة إلا بالقدر الذي يمكن أن يوجد بينهما تقابل شكلي يمكن (٢٩) . لا بد لنا إذا أن نقر الرأي القائل بأن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفته ، وعدا ، يمكنه من تنفيذ الأعمال الفنية (٣٠) . ويتحول هذا الوعد إلى تنفيذ بحيث يتمكن الفنان من الدخول إلى مملكة الفن حيث يضي على المادة الخام التي قابها في الطبيعة نشوة ونقاء وأملوبا ويجعل منها نماذج ذات خاصية معينة تصبح نماذج بشرية على نطاق عالمي ... نماذج جديدة بأن تعيش - وكما يمكن أن يقول الأستاذ سوريو - قادرة على تبرير كيائها بنفسها تبريرا مطلقا ، (٣١) .

ويستمر الرومانيون في المناذرة بنظريتهم قائمين إن العواطف الكبرى هي التي تخلق كبار الشعراء . لكن ما كان هذا رأي الناس جميعا ، وما كان من المستحيل أن تعكس تلك الصيغة ، وأن تجد لنفسها معكوسة من يدافع

عنها . ها هو فلان بالزواك في قصة « بنت العم يدت » يبين لنا أن شخصية المثال شتا يملك تتوقف عن إنتاج الأعمال الفنية في اللحظة التي يصاب فيها بالحب . ومدرسة الفن للفن من جانبها تعتبر الحب عاملا يضر بنمو الفن والفنان ، سواء أكان هذا الحب سعيدا أو تعيسا ، مشروعا أو غير مشروع ، وتلك شخصية فريدريك مورو في قصة « التربية العاطفية » للقصى فلو بير يأمل ان يجد في الحب ، في وقت واحد حياة أكثر بريقا ، ومصدرا للنصب الفني ويقول : « لقد كان في إمكانى أن أصنع شيئا بفضل امرأة أحبها . . . فالحب عجينة العبقرية والجو الذي تعيش فيه العبقرية ، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا » (٣٢) لكن هذا محال لأن مورو هذا لا يفعل شيئا ويفقد شبابه في لا شيء . لأن المرأة أدت به إلى الهاوية . والاخوة جونكور يحاولان إثبات نفس الشيء في قصتي « شارل ديماي » و « ماينت سالومون » : فالمصور كوريوليس ، كان قد صمم على ألا يتزوج وهام حبا بأحد نماذجه . وأصبح نموذجه هذا عشيقته التي تزوجها فيما بعد ، وهنا انتهى فن التصوير بالنسبة له . ولم يكن تفكير بودلير وجوتيه وأوسكار وايلد يختلف عن تفكير كوريوليس هذا . ألا ترى أن المثلثة الصغيرة في قصة « صورة دوريان جراي » لوايلد قد فقدت موهبتها كلها حين بدأ الحب يعرف طريقه إليها ؟ أما عن الرومانتيكيين فأني أعتقد أنهم قد بالغوا في الأمر وأساءوا استخدام أنفسهم لأنفسهم فيما يخص الأهمية التي أعطوها لحياتهم العاطفية ، كما فعلوا أيضاً فيما يتعلق بحياتهم السياسية . فالواقع أن « من القدرة أن تجد من منتجى الأعمال الفنية التي تحتاج إلى الخيال من كانوا في نفس الوقت رجال عمل أوجالاً يحبون الحياة المرحية بأوسع وأعلى ما تحوى هذه الكلمة من معنى . فن الممكن تماماً أن تقع فريسة أولئك الذين يمثلون الأدب الشخصي وباللون في الدور الذي لعبوه في الحياة الواقعية فيما يتعلق بالعاطفة أو بالعمل » (٣٣) .

لكن ما الأمر بالنسبة لموجيات الفن ؟ هل انعكس ما قلناه سابقاً ؟

وما الحال وهو لا . النساء اللاتي أحبن الشعراء فأعطين لمعقريتهم دفعة ولنشاطهم الإبداعى مدداً ؟ هل كان يمكن أن يكون دانتى هو دانتى دون بياتريس ؟ ويتراوك دون لورا ؟ أليس قصص بياتريس ولورا وغيرهما من نوعها تجارب أساسية كبرى ؟ ألا تشهد هذه القصص بأن عاطفة الحب تصطبغ الفن وتقويه ، وأن على الفنان أن يندمج في القوى السكونية التي ينبع منها حب المرأة وسر الخصوبة الذي يحيط به ويجعل من الرجل أداة للتعبير الفني فيخلق عمله ، (٣٤) نعم ولا شك .. ولقد سبق أن أكدنا هذا ، وسنعود إلى الحديث فيه مرة أخرى . . . لكن الرومانتيكية لا تستطيع استعادة ما فقدته لهذا السبب . . . أو أن رأيها في هذا يحتاج إلى تعديل جذرى لكي يكون مقبولا ، ذلك أن الحب لدى الشعراء — وقد أوضحنا ذلك — ولو أنه لا يصدر عن العقل — لا يشبه في شيء حب الآخرين . فالشاعر لا يحب من أجل الحب ، لأنه يطلب إلى المرأة التي يحبها أن تثير لديه تلك النشوة وذلك الاختطاف ، الذي يعاونه في خلق عمله ، وأن تبقى عنده عليهما . هل نقول إن دانتى كان سعيداً حين أحب بياتريس ؟ وماذا كان بودلير ينتظر من عشيقته مدام دى ساباتييه ؟ لم يكن ينتظر إلا الإشعاع الدائم الذي تخلقه صورتها في عقله ، وماذا كانت علة وجود ماتيلدا ؟ أن تتمكن فاجنر من تأليف تريستان . وعلى ففس الوتيرة كان « كوفت » ، في حاجة إلى كاو تيلدا ليكتب « نظرية في الفلسفة الوضعية » ، فقد قال لها دون النفاف « إنى آمل ألا يكون لديك أى شك جوهرى في الفعالية الفلسفية السعيدة التي أنتظرها من صداقتنا الأبدية » . ومن العيوب التي أخذت على جوته أنه كان دائم الهروب . . . أصفا . . . إذ لا يتزوج الإنسان من المرأة الجانب الذى تؤثر به على الأسلوب . ومع هذا فقد أحب جوته لهذا السبب ، (٣٥) .

الفن للفن

لقد سبق أن احتج فلوير ، قبل بروس وجيدوبريمون ومالرو وفاليري
 بمدة طويلة ضد ربط الفن بالحياة ، وبوجه خاص الحياة العاطفية للمبدع .
 ولقد كان الناس في عصره لا هارب ، يحبون قواعد اللغة . أما في عصر
 سانت بيك وتين فقد أحبوا التاريخ . ففي أى عصر يكون الإنسان فنانا ،
 ولا شيء غير ذلك ؟ أين تستطيع أن تجد نقداً يهتم بالعمل في ذاته . . .
 وبقرة ؟ يقوم الناقدون الآن بتحليل البيئة التي ولد فيها العمل الفني والأسباب
 التي أدت إليه . . . لكن ما الأمر فيما يتعلق بالشاعرية اللاشعورية ؟ ومن
 أى شيء تنتج ؟ وما حال تأليفها وأسلوبها ؟ ووجهة نظر مؤلفها ؟ لا شيء . .
 (٣٦) هذا حديث ذهبي . . . هل يتعين علينا إذا أن نتبنى كل الأفكار التي
 قال بها مؤلف سالامو (فلوير) ؟ وهل من الضروري أن نتخذ مكاننا
 في نظرية الفن للفن التي كان فلوير أحد أبطالها الرئيسيين . . تلك النظرية
 التي سادت الأدب قرابة قرن كامل في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ؟ وإذا لم يكن
 من الجائز تبنيها ، فلأى الأسباب ؟

ما العمل إن أردنا ألا نخفق حياة الفنان عمله ، وألا يحول المؤلف
 الانتباه نحوه بدلا من أن يركز على فنه ؟ وسيلة واحدة : هي أن نرجوه أن
 يخفى ، ومن هنا كان المبدآن القائلان بضرورة انعدام الشخصية في العمل
 الفني وجود المؤلف نفسه . وفلوير يميل إلى هذا من قبيل الحياة الطبيعية
 عنده فيقول : « إنى أشعر بالتميز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع
 على الورق شيئا من قلبي ، (٣٧) لكن هذا التميز راجع إلى وثوقه بفنه
 وبأنه فنان . . . إذ يقول للوزير كولين إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكلما
 عبرت عن شخصك كنت هزلا ، (٣٨) . . وقد كتب لإحدى قارئاته
 يقول فيما يخص « مدام بوفاري » بعد ذلك بسنوات إنها قصة اخترعها
 اختراعا كاملا ، ولم أضع فيها من عواطفى أو من حياتى شيئا . هذا أحد

مبادئ ... ألا أكتب عن نفسي ، إذ يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك المصيبة الذاتية ... لقد حان الوقت أن نعطي للفن ، بطريقة لا رحمة فيها ، دقة العلوم الفيزيائية ، (٣٩) ولم تكن الإشارة إلى هذا الاستقلال العلى في الفن بشيء غريب في عصر الفلسفة الإيجابية ، ولو أنها لم تكن تعني بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة في الفنون ، فن الضروري فقط أن يتحول القصصى عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين ، وبذلك فلوير أيضا هنا : لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا ... أما الجاذبية فهي شيء آخر ... لن يشبع منها الإنسان ... (٤٠) .

والفن بهذا يكفى نفسه بنفسه ، لا هدف له إلا ذاته ، لكن أليس في هذا وسيلة لإخفائه بأن نضعه في خدمة أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو دينية ؟ يقول توفيل جوتييه عن الشاعر إنه « لا هو بالأحمر ولا بالابيض ، بل ولا بمتعدد الألوان ... وهو لا شيء ... لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يخرق الرصاص زجاج النافذة » (٤١) . ويؤكد فلوير بدوره قائلا : « أبدا ... لا سياسة أبدا ... هذا قال ردى ... هذه قذارة ... ولن تألو الأجيال جهدا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع ، والذين تغنوا السبب ما » (٤٢) . لهذا هاجم فلوير قصة « البؤساء » لوجود رغبته لإعجابه به ، فقال : « لا أجد في هذا الكتاب حقيقة ولا عظمة ... ويلوح لى أن أسلوبه غير سليم ، ومنحطا عمدا . وما هو إلا وسيلة لتلق عامة الشعب ... وهو يريد أن يهتم به العامة ، متعمدا قاصدا ... وحتى أنصار فلسفة سان سيمون والملك فيليب ... وحتى أصحاب المقامى لا يعجبون فيها بشيء . أين تجد الماهرات مثل فاتنين ، وأرباب السجون مثل فالجان ؟ وأين القس الذى يطلب تبريك الساسة من أنصار عهد الاتفاق ؟ لقد كتب هذا الكتاب لحشرات الكاثوليكية الاشتراكية ، لجرثومة فلسفية إنجيلية ... وعظ يقول

إن الانتخاب العام شيء جميل . . وإن من الضروري تعليم الجماهير، ولقد تكرّر هذا (في القصة) لدرجة الملل الشنيع . . (٤٣).

لا يمكن إذا إخضاع الفن لأي مذهب، وإلا تدهور، لا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة، فإن كان هدفه مثيل الحياة فكيف نبتعد من الفن تصوير الشر؟ إن وهذا نقيا للفن نفسه، (٤٤) وفي هذا الإطار يصبح من الصحيح أن الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة في قوة تصويره وفي حقيقته، (٤٥) لكن وظيفة الفن هي صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة، فلنكني نتجّع الفنان في هذا يجب أن يكون حرّ التنصرف طبقه. وإن كان الأمر عكس هذا، أي، إذا عمل الفنان باحثاً عن هدف أخلاقي، فإنه يقلل من قوته الشاعرية، ويسكن هنا دون مخاطرة أن زاهن على أن عمله سيكون رديئاً، (٤٦) على أن الجدل يغير كل شيء، وبحوى الشكل في ذاته حقيقة ومعنى أخلاقياً أرفع من ذلك الذي يراود فرضه عليه من الخارج، وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعي ما، فإن الشكل الجليل للعمل الفني يصبح بالضرورة وهو بعينه فكرة جميلة. وفي هذا المعنى يرى فلوير أن أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء، (٤٧). وتعبير آخر نجد أن الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعا لعالم الجمال.

وبحسن الآن ان نؤكد أن نظرية الفن للفن تحيط بوجودانية صحيحة للغاية، ومن هنا لا يمكن مهاجمتها. فالفن في مجده قيمة عليا، والفنان نصفته كفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة ما لصالح أي مطلق آخر، والشيء الذي يحدد نشاطه هو الجمال الذي يهدف الفنان في إطاره إلى أن ينتج عملاً، ولذا فهو لا يستطيع أن يخضع حين يعمل إلا لمطالب عمله، ما دام الخير الذي ينطوي عليه العمل هو الهدف الأخير الذي يجب وحده أن ننظم

إنتاجه . فأنت تنسرك عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان ، إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر ، مهما يكن هذا الهدف رفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقي هنا مرتبطا . . . ولا شك أن القانون الأخلاقي هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطيب - ضميرا - أن يكون طبيبا رديئا، وليس من حق الفنان كذلك - ضميرا - أن يكون فنانا رديئا . . . لأن ضميره الفنى يرغبه ألا يذنب ضد فنه ، فإن هو ، بناء على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل « فى إطار أخلاقى » أو « اجتماعى » ، يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسانى، والضمير الأخلاقى نفسه بهذا القدر » (٤٨) .

يشهد الفشل الذى يصيب جميع فنون الدعاية على أن القيمة الأيديولوجية لا يمكن أن تضمن القيمة الجمالية، وقد قال فلوير : « إنك حين تحاول إثبات صحة شيء ، تكذب » (٤٩) فالإنسان والحياة متباينان ومتعددان ، غامضان ولذا فإننا دائما ما نفسد الحقيقة عندما نريد جذبها إلى نهاية لا تنتمى إلا إلى الله وحده » (٥٠) . احذر إذا حذرا شديدا من أن تكذب نحو الشخصيات التى تصفها والأحداث التى تفصها . . . لقد أردت أن تعطى كتابك الذى بدأت دون تحيز لناحية ما - هكذا قال فلوير لقصاص هاو - نهاية تشيد بمبادئ المسيحية . . . ومن هنا كان الفشل الذريع » (٥١) ولعلنا هنا نفكر فى الكلمة المشهورة التى قالها جيسد من أن « الأدب الردىء يصنع من العواطف الجميلة . . . (ومن أن) أحسن النوايا هى التى تنتج غالبا أردأ أنواع الأعمال النفسية » (٥٢) . إننا نوافق على هذا تماما بشرط إضافة أن العواطف الرديئة أيضاً وب بنفس درجة العواطف الجميلة، توحى بأدب ردىء . أيضا . أليست القصة السوداء اليوم ، فى تسع حالات من عشر ، مصطنعة رديئة ، مبالغاً فيها قدر المبالغة الموجودة فى القصة « الوردية » ، التى كنا نقرأها قديما ؟ وهل يفوق نموذج الشباب الماخن الذى انتشر اليوم فى أفلام

السبيل النموذج الذي نراه أيضا ممثلا لشباب طيب الخلق ، حسن السيرة ؟ وهل نقول إن أغلب الكتب التي تدق الطبول متحدثة بفكرة «موت الله» أشد حقيقة وقوة وأصالة من تلك التي كانت ترفع راية الدين ؟ .

إن المطالبة باستقلال الفن ذاتيا ضد محاولات ضمه لغيره أو إخضاعه لشيء ما أمر نوافق عليه ، لكن إرغامه على ألا يتبع الشخصية الخاصة أمر معناه تخطي الهدف ، وهذا شيء محال . ولو لم يدع بشيء من هذا ... رغم ما قاله في صيف بالغ فيها .. علما بأنه لم يال جهدا في تصحيح هذه المبالغة والتخفيف منها . فهو يقول : « لقد أسأت التعبير حين قلت لكم إنه لا يجب أن نكتب بقلوبنا . كنت أريد أن أقول بأنه لا ينبغي أن نضع شخصنا على خشبة المسرح » (٥٣) . وهكذا يظل القلب محتبئا .. ولكنه موجود .. ولا يعلم القراء غير المهووبين أننا نقدم لهم قلبا ، وما زال جذر الجلادين حيا . وكل فنان جلاد ، يسلي الجمهور باحتضار الذين يشنقهم » (٥٤) ومعنى هذا أن الفنان يستمرض نفسه ولا يكشف عن قناعه ، لأنه ، كالجلاد يتقدم مقنعا ، وهذا فقط لن يكون من أولئك الذين يريدون عرض شخصهم في العمل الفني . لكن لماذا يحكم ولوير على تلك القصة التي تعرض عليه بأنها طيبة ؟ لأننا نشعر من خلالها بوجود أم شيء ، نقصد الروح — الفردية ، (٥٥) هذه القصة التي كتبها الأخوان « جونكور » هي قصة « مانت سالومون » التي يهتما ولوير من أجلها فيقول : إننا لم نحاولا أبدا أن نكون أكثر من شخصكا ، وهذا هو الأساس (٥٦) وبالاختصار هناك في الفن شخصية ذات سيادة موجودة تحت قناع اللاشخصية ذات السيادة ، إذ يجب أن يوجد الفنان في عمله كما يوجد الله قويا . غير مرئي في الخلق ، نشعر بوجوده في كل مكان لسكتنا لأزاه (٥٧) .

على أن النطاق بكامة « أنا » في الحقيقة ، وعرض « الأنا » خلال العمل ليس بالطريقة الوحيدة ولا بأكثر الطرق فعالية ، لكي يكون الفنان

من أنصار انعكاس الشخصية . ويؤكد وإيلده أن ، كل مؤلف لابد وأن يرسم صورته هو . وينطبق هذا القول على الكلاسيكيين وأنصار الفن للفن — والرومانتيكيين على السواء ، وإذا كان ليكون دليل ، كبير أنصار الفن للفن قد كسا نفسه بلباسه الجوده فإن الشعر الذي حمل اسمه للأجيال هو ذلك الذي يتردد فيه صدى التشاؤم والعدمية ، وكلاهما طابع شخصي يتميز به هو . ومهما يكن فلوير نفسه موضوعيا كما يقول ، فإنه ينثر في أنحاء قصة مدام بوفاري ، احتقاره لأسرة هوميه والبورجوازيين الذين تراه في حفل جمع الحصاد . . شخصية إيما بوفاري شخصية يتجسد فيها كل اشترازه إزاء مجتمع عصره . و الحقيقة الحزينة ، في قصة التربية العاطفية ، جزء من قصة عاشها الأديب ، حيث أعطى الشخصية فردريك مورو حساسيته هو وانفعالاته هو ، وذلك الحب الملى بالقدسية والهدوء الذي كان يشتهر به هو إزاء مدام شلنجر ، التي صبغها بصيغة المثل الرفيع ، وأسمائها في القصة مدام ارنو . ثم إنه — حتى إذا لم نجد هذه الإشارة إلى الحياة الخاصة للأديب ، هناك النعمة واللهجة الخاصة ، وهما تكفيان لدفع العمل باسم كاتبه . انظر بروسوبه : لا تجد عنده أى سر يسر به نقارته ، ومع هذا انظر تجد وجهه واضحا في عمله ويالها من شخصية . . تلك التي تتمكن من خلط الألفاظ وناء الجملة وبعث الرنين فيها ، فتصل إلينا وكأنها كشف جديد وذلك كله قبل أن تصل الفكرة نفسها إلى عقولنا . إننا نعرف هذه التوافقات ، ونعرف ذلك النغم . . . إنه نغمه هو . . فهو حين يتحدث عن أى شيء آخر يقول شيئا عن نفسه . . وعن نفسه فقط . . ألا يقول الجوهر . . وما يخصه هو بالذات ، تاركا في الظل ما يجعله يشبه الآخرين جميعا (٥٨) .

فإذا نظرنا إلى الحقيقة عن قرب فيما يخص فلوير ، لوجدنا أنه لا يطالب بالألا يكون للفنان رأى . . لا بد له من رأى ، لكن الذي نمنعه منه هو أن

يقوم بتعليم هذا الرأى تعليماً مدرسياً ، أو - وهذا هو نفس الشيء - أن يفسر الحقائق وطباع الشخصيات حين يقصد إلى تبرير رأيه هذا . لكنه يستطيع أن ينقله إلينا وهو يعرض الأشياء كما تلوح له ، (٥٩) بالاختصار فما دام الفن وما دامت الحقيقة سليمة فإن من حق الفنان - إن شئنا استخدام تعبير حديث - أن يعلن رسالته . لكن هل يستطيع الفنان حقاً - إلا إذا كان يسلي نفسه - أن يصف أبيات الشعر كأنصف حبات اللؤلؤ في خيط - هل يستطيع أن يعلن أكثر من رسالة واحدة ؟ إذا كان الإنسان يمارس فلسفة الميتافيزيقا وهو بنفسه ، أفلا يارسها أيضاً وهو يكتب أو يصور أو ينحت أو يؤلف مقطوعات من الموسيقى أو حين يعد خطة بناء قصر أو مقبرة . إن اختيار الموضوعات والمبادئ التي يقبهاها الفنان ، وكذا الموضوعات الشائعة في أعماله ، كل هذا لا يكتفى وحده لاستيضاح الاستعدادات العميقة للمبدع ، تلك الاستعدادات التي قد يحلمها هو . يقول سارتر ، إن طريقة كتابة القصة ، وتنفيذها تعيدنا دائماً إلى ميتافيزيقية كاتب القصة .

وسارتر في هذا على صواب تام . أليس هناك من الأعمال الفنية الكثير ، ومنها ما هو على أكبر جانب من الأصالة ، وما كان منها تعبيراً واضحاً عن قصة داخلية أو مأساة روحية خاصة بالفنان نفسه ؟ مع هذا فإن فاليري ، وهو الذي يهتم كثيراً بضرورة الإبقاء على الفن فوق كل خطر يمكن أن يهدده ، يوافق على أن أكبر الأدباء عبارة عن نسخ متباينة جداً من مواقف لها مغزاها إزاء الحياة ، بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر في أعمالهم دون أن نفكر في أشخاصهم ، وهو هذا يوافق أيضاً على أنهم « أكثر من أدباء » لعل أحسن موقف بهذا الصدد هو ذلك الذي وقفه عباد فكرة الفن للفن . ما هو الشيء الذي قاسوه إذاً في حياتهم ، هؤلاء الذين امتنعوا عن معرفة الحياة ؟ وأي احتقار مارسوه إزاء الحقيقة تخفيه

عبادتهم المطلقة للجمال ؟ ياله من جرح لا يداوى ذلك الذى يبحثون عن وسيلة لنسيانهم في وسط الفسوة الجماليسه ؟ يقول فلوير في لجة حزينة : « عندما نقرأ قصة « سالامبو » ، أرجو ألا تفكر أبدا في مؤلفها . ولن يرى إلا القلائل كم كان من الضروري أن أكون حزينا حتى أعيد قرطاجنة إلى الحياة » (٦٠) .

ما كانت وظيفة الأدب إذا أن تنصح بالأخلاق الحسنة . هنا أيضا نجد فلوير وقد لمس المشكلة لمسا سلبيا ... حين لاحظ أن الفن لا يفسد إلا في سهولة كبيرة عندما يتحدد في إثبات شيء ما ، أو في الدفاع عن أى شيء كان . هل يتعين على الفن إذا أن يهمل وجهة النظر الأخلاقية أصلا ؟ وهل يصرف النظر عنها وبما ملها كما لو لم تكن موجودة أو قائمة ؟ ليس هذا بنؤكد ، إذ نلظن قطعا أننا هنا من رأى رامون فرنانديز في الجدل الودى الذى قام بينه وبين جاك ريفير ، من حيث مساندة نظرية اللاأخلاقية الجمالية . هناك في الحقيقة تميز يفرض نفسه ، ذلك أن « هناك علم أخلاق يدرك من ذاته ويدافع عنه لذاته . وهناك أيضا علم أخلاق يفهم كما تفهم قطعة اساسية من قطع تبحث في معرفة الإنسان وفي تعبيره ، وسواء أراد الإنسان أو لم يرد فهو موجه نحو شيء مجرد أن يعمل وينتق ، موجه نحو ماذا ؟ لا تنقل نحو الخير أو نحو الشر ، كما يقول الأخلاقون ، بل قل بصمته مشاهدا ، نحو بناء كيانه أو حله .. وإذا نحن نظرنا إلى تصور الحياة بمعرفة القصصى أو الكتاب المسرحى « تحت هذه الزاوية نجدنا انه - أى هذا التصوير - لا يمكن أن يكون دقيقا إن لم يتمكن من احتضان الحقيقة الأخلاقية كلها . ليس الأمر إذا أمر بناء سيكولوجى ، بل هو أمر حقيقة سيكولوجية ، فلن يكون مؤلف المسرحية أو القصة مخلصا إخلاصا كاملا للحياة إلا إذا كان قد حمل شخصياته إلى هذه الدرجة من التوتر ، الى تعمل فيها الحياة على البحث عن معنى وعلى التردد في هذا وإعلان رغبتها في السعى وراءها . نعمى أن

تكون كل ناحية فيه ذات علامة خاصة. وهكذا تصبح وجهة النظر الأخلاقية، عنصراً ضرورياً في كل نظرة عميقة للإنسانية. . وليس الأمر هنا وعظاً بل هو دفاع عن اكتمال التجربة الإنسانية، وضد أى تقدير قد يكون من شأنه تحطيم الإنسان في حين نعتقد أننا نكشف عن سره. وعيب بروسث مثلاً لا ينحصر في كونه من أنصار الأخلاقية والأخلاقية، بل في كونه يستقبل الحياة ويبقى عليها فوق المستوى الذى تظهر فيه الحقيقة الأخلاقية لأنه لا يدفعها إلى الأمام، في حين أن فلوير مهما يكن الأمر يكتب قصصاً كان يمكن أن تفقد الكثير من قيمتها لولا وجود الدم الأخلاقى الذى ترسم شخصياته عليها. . لأنه إذا لم تنتج شيئاً إنسانياً دون جذور مادية متينة فلن تنتج شيئاً إنسانياً يقدم لنا أزهاراً أخلاقية حتى ولو كانت هذه أزهار الشر. (٦١).

لكن لم نوفقنا وسط الطريق؟ أليست ملاحظات فرنانديز قابلة للافتطابق على الدين؛ إذا كانت هذه الظاهرة البشرية تتضمن ناحية أخلاقية؟ أليست تتضمن أيضاً - وهذا رأى مشروع - ناحية دنيوية؛ إن معرفة الإنسان معرفة كاملة تفترض إذاً إيجاد فتحة من هذه الناحية. نتيجة لذلك يحوز القول بأن قصصاً مؤمناً، ونزقلاً كاثوليكياً، قد يتمتع بميزة لا تنسك. هنا فهم ريفير أحسن مما فهم في فواح أخرى تلك القطة الهامة، ولو أنك تشتم من تعبيراته راحة المتدين الذى يزهو بتدينه. إنه يقول: «إن هناك نوعاً من السذاجة في كل أديب غير متدين، فهو يشبه دائماً إنساناً تخفى عنه شيئاً ويعرف ذلك... وهناك فكرة عميقة لا يلمسها... وحتى حين لم يعد الأمر أمر الدخول إلى سر الأشياء، أو حين يكون مشغولاً في مجرد خلق شخصيات وأحداث، وحتى في القصة يقدم إيمانه (بالمسيحية) إلى أولئك الذين يوحى لهم هو، وبصفة خاصة، وإن صح القول تقدماً في العمق. أولئك الذين يوحى لهم المسيحية؟ هل يعملون في حرص تام على ألا يزوروا

الحياة ؟ . إذا كانت الحياة التي يحبوها من خلال شخصياتهم تتضمن درسا فهم سوف يمتنعون عن شرح هذا الدرس وإفهامه الآخرين . يقول دي بوسى هنا قولاً راعياً : « إن استخلاص الحقيقة التي يجب أن تظل مرتبطة بمبدأ ما ، استخلاصها من الطبيعة البشرية ، معناه التحرك شخصياً كما تحرك الآلة إلهاء ، وذلك بحجة عبادة الله . هذا التقدم في العمق يظل كبيراً جداً في هذه المادة الحية ، وتلك الحقيقة الإنسانية في الواقع تتقدمان إلى القصصى المؤمن الكاثوليكي بكل أحجامها ، وتمتد النواة المركزية ، النواة الإنسانية عنده في اتجاهين ، أحدهما إلى أعلى ، وثانيهما إلى أسفل على شكل أهداب مدلاة ، بعضها تحت إنسانية ، وبعضها فوق إنسانية . . . وليسمع القصصى المؤمن بالكاثوليكية في آن واحد نغيات هارمونية « باسو » (منخفضة) وحادة . . . أى زجرة الحيوان الخافتة البعيدة ، وأبعد منها نغيات الروح التي تصل في داخل نفوسنا وهى تتن أنينا لا يوصف (٦٢) لابد أن نوافق على ذلك . . . لكن أى عمل فنى يتحمل بأنقل حملة على الإنسانية ؟ هل هو عمل دوستوفيسكى أو برناتوس ، أو حتى موريك ، أو ذلك الذى كتبه موريا أو دوهاميل أو جول رومان بعد أن جعل كل منهم من عمله هذا عملاً غير دينى أصلاً ، ونقاه من كل قلق دينى ؟ .

لقد تركت نظرية الفن للفن خلال المناقشة بعض آثارها دون أن نطرقها . ولقد كان هذا متوقفاً ، فالن الذى يدرك تجريدياً فن لا وجود له ، كما أن الفنان الذى لن يكون إلا فناً لحسب غير موجود في هذه الدنيا . والموجود هو العمل الفنى الذى خلقه رجل فنان لن يتمكن التناقض الوظيقى القائم عنده من القضاء على الوحدة الجوهرية . وبالتالي لا ينبغي لنا أن نقضل بين شيئين المفروض فينا أن نميز بينهما لحسب . فلا شك — كما يقول ت. س. — « ليوت — « إن الشاعر يتعذب قبل كل شئ بفعل حاجته لكتابة قصيدة ، (٦٣) . ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقوله .

ولا شك أيضا في أن الفنان هو الذى يصنع العمل الفنى ، وأنه لا ينبغي له أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية . لكن الفنان إنسان ليس من الضروري أن يكون إنسانا عاديا يقدره حارس المنزل ويحبيه . وليس هو بالذى يمسك بالقلم أو بالفرشاة « لصنع الفن » ، بل هو ذلك الذى يمسك بهما لكى يخرج - كما يقال عامة - « ما فى بطنه » من الأمور التى عاونت تجربته كإنسان ، بالقليل أو الكثير تبعاً للحالة ، فى نضج ما فى بطنه هذا . لهذا ، يصبح من الخطأ أن نطالب أن ينقطع الفن نفسه عن كل ما يحيط به وبغذيه ويمنحه الحرارة والطاقة فى الحياة البشرية . ومن الجنون إذاً أن نعتقد أن البساطة أو النقاء فى العمل الفنى تستند إلى القطيعة بين الفنان والقوى الحية التى تبعث الحياة والحركة فى الكائن البشرى ، وأن هذا البقاء يستند إلى حائط فاصل بين الفن من جهة والرغبة أو الحب من جهة أخرى ، على أن قوة العمل الفنى تعتمد على قوة الديناميكية الداخلية التى تولده « ونقصد قوة الخاصية الفنية » (٦٤) .

إن أشد أنصار نظرية الفن للفن تحمسا ، وأولهم فلوير ، لم ينتجوا أعمالا أدبية عظيمة ، إلا لأنهم خففوا فعلا من الحكمة التى كانوا يدعون لها قولا وقد كان هذا فى مصلحتهم . أما أولئك الذين فكروا فى اتباع هذه الحكمة حريا فلا شك أنهم كانوا يصلون إلى حالة العقم ، فالنشاط الفنى يذبل كما تذبل الشجرة المحرومة من الشمس والماء ، إن لم تغذها الدفعة التى تدفعه والمادة التى يمارسها الفنان من خلالها . وقد أثقت فاليرى من هذا الخطر لأنه تردد كثيرا على ماللارميه ، وقد اعترف مؤخرا بقوله : لقد اضطرت إلى ألا أرى فى الكتابة إلا قيمة تدريبية بحته (٦٥) ، لكن لم الكتابة إذاً؟ والكتابة هن أى شئ ؟ وهل يكون الشعر مجرد لعبة تستند إلى خصائص اللغة ؟ إن كان الأمر هكذا فلنلعب أو نخل ألغاز الكلمات الأقفية والرأسية .

أم أن الشعر وسيلة لإرغام العقل على إجراء عمليات شديدة التنفيذ ، محددة الصيغة ؟ إن كان هكذا فلتحل مسائل الرياضيات . وهل للشعر هدف أوحد ينحصر في أن يمجّد نفسه بنفسه ؟ إننا نعلم أن الموضوع الذي يتناوله الشعر ينضب بسرعة ، ومن هذا الشعور يأتي شعور آخر بالاختناق حين نقرأ قصائد مالارميّة ، رغم مواهبه النادرة . فشعور مالارميّة هذا يشبه حمامة يضاء تحمل بين أجنحتها بعض فلسفة « كانت ، وتريد أن تطير فتخطى ضبقات الهواء وتقاوم ثقلها ، وتحاول الطير في الفضاء مهما يكن الأمر ، حتى لو أصابها الموت . وبالاختصار يكون « الفن إشعاعاً يفيد بالتأكيد في حياة الجسد الفنى الذى ينتجه بفضلّه - أى بفضل الفن - نحو تحقيق إمكاناته بأعلى درجة من الكمال . لكن هذا الجسد يظل ثابتاً بفضل جذوره ، ممسكاً بالحقائق الحية والاجتماعية للكان وللجاعة . . . وإذا عمل الفن المستغل ذاتياً على أن يدفع « بالبوغارية » (مذهب فلوير في مدام بوفارى) إلى حد بعيد . وإذا اعتقد في ذاته بأن له علة وجود ، وادعى القدرة على قطع آخر الصلات التى تحتجزه ، وقطع كذلك آخر القنوات التى تغذيه ، وأصبح حراً فى أن ينظم نفسه حسب هواه ، فإنه لن يجد ما ينظم إلا فى الدم . (٦٦) .

بهذا يكون الفن قد تجنب هذا بأن عمل بطريقة هو ، وابتعد عن فكرة الفن للفن خوفاً من أن يصاب بالعدم ، واقترب من الفكرة التى تقول بعكس ذلك . . . أى بأن يكون « الفن للإنسان » . يقول مارتيان - وهو على حق : « إن القيمة الفنية هى وحدها التى تتخذ مكانها ، لكن هذا يحدث عن طريق فلسفة عجيبة تربط بين تلك القيمة باعتبارها نابعة عن الإبداعية الشاعرية والعمل الشاعرى الذى يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها ليهيمن على مصير الإنسانية كلها . فقد أقام كل من باريون وجوته وموجو أنفسهم أبطالاً أعظم من الأبطال التى

صوروها في أعمالهم ، وادعى أرنولد أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل وعلى مستوى التعبير الشعري . ثم جاء عهد « الشاعر اللعين » ، ثم « صاحب الرؤية الأعلى » ، واكتشف الفنان أن مهمته إعادة خلق الضمير في مجتمع لا ضمير له . وهكذا أصبح الأديب قسا أو قديساً ، وأصبح البرج العاجي الذي كان يعيش فيه أصحاب الفن للفن ، معبد العالم كله معبد بيتوفيس وصخرة بروميه ومذبح التضحية العليا . وأظن أن هذه الحقيقة ذاتها تتضمن تنفيذاً بطريق التجريد لنظرية الفن للفن ، (٦٧) .

الفن المنزّم

كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية ، وقد نجم عن المبالغات التي تضمنتها رد فعل آخر ، فهبط الفنان إلى الميادين العامة بعد أن شعر بالتعب من وجوده في عش النمر . . . وأراد أن يحيا حياة الناس جميعاً ، وأن يسير جنباً إلى جنب مع إخوته ، وأن يتحدث إلى الناس بلغة البشر .

وكانت الظروف مواتية لهذا ، فكان القرن الذي يقع بين عامي ١٨١٥ و ١٩١٤ فترة هادئة نسبياً ، حيث كان في الإمكان مداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل من المال وممارسة السياسة تسلياً وإرضاء القارئ الجاهل بأي شيء . . . وأتت الحرب العالمية الأولى ثم ثلثها الثانية ودخلنا عهداً ليس منه أي مفر ، تشوبه آثار الإرهاب والتهديد الذي يقع المستقبل تحت تأثيراته ، وجاءت الحركات الاجتماعية والعضوية العالمية ، واسمة عميقة ، تخلق للإنسانية مشكلات جديدة تأثر بها أشد الفنانين هدوءاً فلم يجد بداً من أن يعلن حياده ، ولو أنه وجد نفسه دائماً مرغماً على اتخاذ موقف معين وعلى

أن يلقى بنفسه وسط المعركة. وأن يحتج ويتظاهر ويرجو ويقنع . وأصبح
فته سلاحه ، فأنت فكرة الفن الملازم لتحل محل فكرة الفن للفن .

وفي وسط هذه الأحداث المترابطة ، لم يعد الفن هو الفن الأعلى الذي
يخضع لنفسه القيم الأخرى ، يريد امتصاصها . . وغدت مهمته ، على
العكس من هذا ، أن يحيا ويشرفها وينميا ويدافع عنها ويزيدها هبة
وجاذبية بأن يضفي ، عليها بريقا جماليا . وحين فعل الفن هذا لم يتنازل عن
قيمته الذاتية ، بل ظل كما يقول باير ، بمثابة وضع القيم موضع التقييم .
إننا نرى منذ الآن في وضوح أن ذلك المذهب يضم بين طياته الأخطار
انضادة للمذهب السابق . وقد يكون من العبث ، أن نقف عند هذه النقطة
دون أن نسمع لنا بأن نوضح مشكلتنا بدرجة أكبر ، ونقصد هنا مشكلة
العلاقة بين الإنسان والفنان في مولد العمل الفني .

الفن من أجل الإفصاح ، والمجتمع ، والشعب . . ما هذا بجديد ، فإن
نحن نظرنا إلى الأدب ، كما يراه الرومانتيكيون ، لوجدنا أنه ليس بوسيلة
لنقضاء الوقت يمارسه إنسان يحب نفسه فحسب ، ويعيش منعزلا ، بل إنه
بنابة رسالة في نظر الأديب . يرى لا مارتين أن مهمة الشعر هي نشر الحب
والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحساسة بنشوته بين الشعوب ، (٦٨)
ويرى هوجو « أن الفن للفن يمكن أن يكون جميلا ، لكن الفن للتقدم
أجمل » ، (٦٩) ، وفي المسرح بوجه خاص لا يمكن أن يتخلص من هذه
الصفة لأنه هو الذي يصل إلى الجماهير بأوسع نطاق ، « فالمسرح منصة . .
والمسرح منبر ، والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها
ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما عليه في يوم ما » ، (٧٠) . وقد
مارس كل من دوماس الابن وجورج صائد نفس المذهب ، فكتبت
صائد تقول : « إن الفن اليوم اجتماعي بالضرورة » ، (٧١) . وكتب دوماس

الابن يقول : « إن كل أدب لا يأخذ في اعتباره نواحي السكال والنصح بالاخلاق والمثل الأعلى والفائدة ، بالاختصار ، أدب مريض ، يولد ميتاً » (٧٢) وطبيعى أن يشجع الفلاسفة التحرريون مثل برودون وسان سيمون ولوى بلان ولامنيه مثل هذا الانجاء ، باعتبار أن « العالم يتحلل ويدوب ... ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلية ... ويجب أن يكون الفنان نبياً » (٧٣) .

إلا أن معاصرينا الذين علمتهم التجارب لن يقبلوا هذه الخامسة بتلك البساطة ، فهم يرفضون فى غالبهم - هذا صحيح - الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا التى حبس آباؤهم فيها أنفسهم ، وها هو ذا آراجون لا يَحْتَمِل أن يظل فى السكون مادام العدل موجودا ، فيقول : « أيها الشاعر ، خذ قيثارتك .. نعم .. لكن مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك فى الصباح لتجد فيها هذا البله ، وتلك الدناءة التى لا تحتمل ، وعندما تشعر بأن الإهانة قد مستك أنت حين يحكم على بعضهم بثلاثين عاما أو عشرة أعوام سجننا » لأنهم لم يفعلوا شيئا غير أنهم احتجوا ضد الأحكام العسكرية ، ولأنهم ، على ما يظهر حرصوا جنود الاحتياط على عدم الطاعة ، (٧٤) . وارتباط الفن بهدف معين فى نظر أدباء آخرين ارتباط متنافيزبقى أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكولوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة . يقول مالرو : إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير مبرز عن مأساة الإنسان ، لا وسيلة لإلقاء الضوء على الفرد ، (٧٥) وتجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند ألبير كامى : « ليس الفن فى نظرى استمتاعا هزليا ، بل هو وسيلة لتحريك

أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام ، والسعادة العامة ، (٧٦) . فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول في المعركة فإنه لا يستطيع أن يبتعد عن أن يشهد بما يرى ، ويؤكد جول رومان هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره . . . والإدلاء بالشهادة - هكذا يؤكد دانييل رويس - أول واجبات الأديب ، على أن كل من يهرب منها « يخون مهمته الطبيعية في الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون « رجل أدب ، لا أديب .

والحرية في بلادنا الديمقراطية حرية يمتلكها الفنانون من حيث رغبتهم في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، وفي اختيارهم لنوع هذا الارتباط . لكن ليس الأمر هكذا في الدول الدكتاتورية . حيث لا تعمل الدولة ، حين تكون قوية ، على مقاومته الإغراء ببسطرتها على الفنون والآداب ، وقد فعل لويس الرابع عشر ذلك ، لكن قامت دول أخرى بأحسن من ذلك منذ هذا الوقت .

ولنذكر أن السيد شيلوف مثلاً قد نقداً الأدب الغربي نقداً شديداً في مؤتمر المصورين والمثاليين الذي عقد يوم ٢٨ فبراير عام ١٩٥٧ فقال : « إن كل ما رأينا قد ترك فينا شعوراً بكابوس مرضي وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . حيث يجري تشجيع حركة تحمل بين طياتها سم العدمية وترى إلى إعداد المفسدين والقتلة من كل نوع ، مستخدمة في ذلك الدولار والفرنك ، وطبعي أن يكون التصوير التحريري هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، ويقول شيلوف في هذا : « إننا لسنا في احتياج هنا في الاتحاد السوفيتي إلى هذه الألاعيب وتلك الوحشية الهدامة . » ثم يمجّد المتحدث - على العكس من ذلك - واقعية التصوير السوفيتي ، مع اعتباره كله تحت خدمة رفع المستوى المعنوي والروحي للكتل الشعبية ، (٧٧) .

وبالاختصار ، فإن الفن الفعال ، الذى تمتد جذوره فى الواقع التاريخي والاجتماعي هو الذى يعمل جامدا على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله . ولم لا ؟ إن ادعاء الجمالية ظاهرة حديثة الظهور ، ولكنها لم تعيش طويلا لأنها تظهر فى جو خافت وضعف محدود الأفق ، ومادية قصيرة النظر ، لأن الموقف الطبيعي للفنان لا ينحصر فى أن ينسحب تحت خيمته . يدل على هذا أن القدامى والمحدثين من أمثال إيشيل وبندار وشكسبير وسرفانتس وبالزاك وتولستوى لم يكونوا من مدعى الجمال ولم يعملوا لتحكم فيهم آلة تسير ذاتيا ، وصحيح أن فرجيل كان شاعرا ملتزما حين كتب الجورجيات بناء على طلب أوجست ليمجد العودة إلى الأرض . صحيح أيضا أن الفنانين والادباء فى العصور الوسطى وعصر النهضة لم يدبروا ظهورهم للحياة . وأن دانتى قد كتب السكوميديا بصفقتها تعليما دينيا ساميا لم يتورع فيها عن أن يشبع كراهيته ، وإن هولباين ودورر وكراشاشن وجرونوالد لم يكونوا غير مباليين - حين نعلم هذا اليوم أحسن مما مضى - بالمطالب التى أدت إلى حرب الفلاحين عام ١٥٢٥ ، وأنهم اشتركوا فى أحداث هذه الحرب ، كما اشترك بيكاسو فى حرب إسبانيا بأشخاصهم وبأعمالهم الأدبية . . . وحتى عندما يكون الأدب والفن تعليميا أو جدليا أو ساخرا ، فإنه غالبا ما يبقى على قيمته فها هو ذاك المصور الكاريكاتورى دوميه يعمل فى مجلة شاريفارى مدافعا عن آراء معينة دون أن يفقد تحمسه الفنى . وها هو ذاك اينسورفان دونجن بعد بوش وغيره ظلوا مصورين لهم قيمتهم لأنهم قدموا لنا أعمالا كاريكاتورية تصور أحوال المجتمع كالأوه .. وديوان «العقاب» ليفيكتور هوجو ، ليس بأقل قيمة من التأملات لنفس الشاعر رغم أنه هادف لا يقل فى هدفه عن «أشعار السخرية» وال«أسيرة الشابة» للشاعر شنبه . مؤكدا أيضا أن الأعمال المرتبطة للشاعر ييجى مثل «النقود» والمذكورة المرفقة «وفراناند لوديه» تعادل غير المرتبطة منها مثل رجين نوردام

« ولا تقل عن القبور الكبرى تحت القمر ، للشاعر برنانوس ، ولا شمس إبليس ، لنفس الأديب .

مع هذا ، فإذا لم تكن الفعالية معادية للجمال ، فإنها لا تتضمنها بأي حال ، بمعنى أن القيمة الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة الحالية ، لأن الفن يبدأ بالشكل الخارجي للعمل الفني ، وبالشكل وحده . فالكاريكاتورى دوميه لم يكن رساما عظيما لأنه كان من أعظم أنصار حكم الجمهورية ، بل كان عظيما بفضل الخط الذى عرف كيف يرسمه . ولم يكن برنانوس كاتب نشرات عظيما بسبب حبه للشرف والكرامة ، بل كان عظيما بفضل قوة التعبير عنده . فإذا كانت أشد المبادئ قوة وقدرة على إخراج الأفكار تساعد على إقناع القارىء أو المشاهد لمسرحية ما ، فإنها لا تنكفى أصلا لإنتاج أعمال فنية كبرى . وإذا كان جوفينال قد قال إن « الشعر ينبع من النعمة » ، فإن جوفينال هذا شاعر لديه للقدرة على تحويل نغمته إلى شعر . . . وترجع قيمته إلى هذا ، لا إلى أنه ناظم . وإذا كان فيكتور هوغو وطنيا ، تقل وطنيته عن وطنية ديرويلد ، فإنه - لاديروايد - هو الذى ترك لنا أجمل الأشعار الوطنية فى الأدب الفرنسى ، رغم ضعف وطنيته هذه بالنسبة لوطنية ديرويلد . ذلك أنه لم يكن يملك قلبا تزداد أوتاره لحسب ، بل إنه كان كذلك يتمتع بموهبة عبقرية فى تنميق الشكل الشعارى ولذا فإنه عندما دعتة حكومة لوى فيليب لتأليف « نشيد » يمجّد ذكرى شهيد ثورة يوليو ، لم يكتف بترجمة شعور الجميع بل أبدع حقيقة شاعرية تندمج العاطفة فيها بسحر اللفظ ، وتحول فيها الوطنية إلى جمال التشارك فى الوجود المشع الذى لا يقبل الانهيار للأعمال الفنية . وقد نجح فى هذا لدرجة أصبح حب « فرنسا الخالدة » معها فى نظر الأجيال من الوطنيين ، غير قابل للاقتصال عن تلك الموضوعات المنسقة تنسيقا رعا والى تحدث عن الموت والمجد ، فى إطار شاعرى مليء بالحشوع

الذى يصيبنا عند تشييع جنازة ضخمة ، وبالأرقام الدقاقة التى تهز أوتار القلوب والى تتناوب فيها أنواع الرنين الخافت والرنين الواضح المرتفع ، والى تذكرنا ولا شك بقبة قصر الباتيون رمز الأزلّة حين تضيئه نيران الشمس المشرقة .

وخلوص النية فى الفن ، مثله مثل الفعالية ، لا يؤدى إلى النجاح الفنى . ولذا فإن « أدب الشهادة » الذى يسرد لنا ما يرى ، وهو الذى تفرقنا به الأسواق منذ عشرين سنة ، لم يتعد - اللهم إلا القليل منه - مستوى القول العادى لحسب . ولا شك أن الذين كانوا قد رأوا أشياء معينة ، أولئك لهم حق ، بل ربما كان عليهم واجب يتلخص فى أن يقولوا ما شاهدوا من معسكرات إغناء الأسرى ، فمن اغتران حرق الأحياء إلى تعذيب أفراد المقاومة . . . إن أوافق أيضا على أن يهتم كاتب ما بحالة « العمال القس » ، أو بمشكلة تشرد الشباب أو بالتعصب العنصرى أو بحالة قدامى محاربي الهند الصينية أو الجزائر . . . فن منا لا تهمه هذه المشكلات ؟ لكن ما كان الشعر صياحا ، وما كانت القصة تحقيقا صحفيا . إن على القصة أن ترتفع إلى أعلى ، وإلا ماتت وسط الأحداث نفسها ، وإن هى كانت تحترق اشتعالا بفعل الأحداث ، فإنها سوف تكون فى الغد رمادا يلقى فى سلة المهملات . ومن هنا رغبة الكثيرين فى تخليص الأدب والفن من الارتباط والهدفية . مثال ذلك أن يكون ضمن آخرين ، الذى يرى أن من الضرورى الإسراع فى حماية الأدب من « الشهادة » ، وهى عدوه الأول ، (٧٩) . لكننا لن نكون على هذه الدرجة من القسوة ، ولا بد لنا أن نقول بأن الشهادة ليست الوظيفة الوحيدة للفنون والأدب ، وأن العمل الفنى أو الأدبى لن يدوم إلا إذا وصل إلى مرتبة الأبدية فى الحال القائم ، وأن الأديب الذى يشهد على عصره يجب أن يكون أولا وفى خلال عصره شاهد الحقيقة ، وأن الفنان لن يرى فى عصره هذا إلا فرصة ومادة لعمل تكون فائدته الأولى

هى الجمال ، مهما يكن إيمانه ببدأ أو مذهب ما ، ومهما تكن تجربته . وإلا
اتضح انعدام خلوص النية عنده ، لأن خلوص نية الفنان لن يتعلق بذاته
أول الأمر ، بل إنه يتعلق بفنه .

وخلوص النية هذا ليس باليسير عندما تكون الشهادة شهادة تطلبها
سلطة الدولة . فالشهادة والأصالة لم تكونا في يوم من الأيام خطيئة الشعر
والتصوير الرسميين . فالقصيدة - الأغنية التى كتبها راسين بعنوان
« عن شفاء الملك » ليست بأجل ما كتب راسين . والقصيدة - الأغنية التى
كتبها بوالوبعنوان « الاستيلاء على نامور » ليست بأجل ما كتبه « والو » ،
لأنهما كتبادون « إيمان » كبير . وعلى نفس النقط نقول إن الأعمال الفنية
التي أخرجها المصور لوبران في شبابه تدل على أنه اضطر إلى مخالفة طبيعته
من أجل تنفيذ ما كان يرضى الملك العظيم ، ولو أن الضمط الذى يارسه
ملك يتمتع بالحق الإلهي (كلويس الرابع عشر) ليست إلا مجرد ملاحظة
خفيفة يقوم بها الفنان لمجرد إرضاء مليكه . . وخفيفة إن هى قورنت
بما تفعله النظم السياسية الدكتاتورية من استمرار تطبيق نظريتها هى بقوة
وانتظام .

ولقد كان إيمان المصور كورييه بالثورة عميقا يجرى في دمايه بدرجة ظل
معها مصورا طليقا حراً كفنان ، وزى هذا في لوحات « محطمو الصخور »
و « الورشة » و « جنازة في أورنان » وكلها زى من خلالها انجاسا نحو الدعاية
والجدل ومثل هذا للتوافق بين الهدف والفن الحقيقى نادر ، لأن التعاقب
بأفكار ما ، وهى أفكار غالبا ما تكون غريبة عن الفن - تخلق لدى
الفنان روحا تجريدية تضر بالنوعية الملموسة للعمل ، ذلك أن العاطفية
الكاذبة تختلط به ، ولا يصبح العمل بمثابة ثمرة تنفذ من الرقيق في
غموض ، وإن النية التى يقددها الفنان نية « فوق تشكيكية » تفسد التأمل
الداخلى الذى يفرض فيه أن يؤدى إلى الإبداع ، كما تفسد حكم أصحاب

المذهب المعين أنفسهم على العمل . وكلما تدخل الإيمان بمبدأ ما في حقائق الخيال والحساسية أوشك خلوص النية على أن يتوافق مع الكذب الفنى وفسد العمل . الحقيقة أن فنون النازية من أشد ما عرفه هذا القرن سوءاً وإساءة للفنية عامة . . . ومعها أيضاً ذلك الفن الذى يسود الكنيسة بصفة عامة ، (٨٢) .

لهذا فإنه فى مجال الدين - لا يكفى الإيمان - بل وليس هذا الإيمان ضروريا لإنتاج عمل فنى إنتاجاً يعترف به ، ولا لإنتاج عمل دينى يعترف به . وفى بعض الحالات تكون الموهبة الإبداعية هى التى تنقص المبدع ، فنحن نعلم أن القديسة تريزا للمسيح الطفل قديسة أكثر منها شاعرة ورغم أنها قرضت بعض أبيات الشعر . ومع هذا فإنه يحدث أحيانا لدى فنان حقيقى أن يظل أشد أنواع الإيمان دون فعالية فى فنه . ومع كل فالمهم للعمل ليس قيمة هذا الإيمان فى ذاته ، بل المهم توافقه مع القوى الإبداعية ، إذ كيف يترجم هذا الإيمان فى شكل صور محسوسة وطبقا للقوى التى تتبع من الأعماق فوق الشعورية ؟ هذا هو المهم . وما علاقته الحبوبة بما يمكن أن يسمى « الإيمان الفنى » . . . هذا الافتناع بأنك خلقت لتخلق ، ولتخلق فى اتجاه معين ، اتجاه غامض بلا شك لكنه عاجل وبمثابة ضرورة ، (٨٣) . إن عبقرية كلوديل تنمو فى الكاثوليكية وهى فى حالة من التحول . هنا تختلط المبادئ « المادة » لأنها على ما يلوح - أى تلك المبادئ - ذات مصير يمكنها من تغذية نظرة كونية وشد شديد يتجمع فيه وحى الفنان . لكن ليس الأمر هكذا بالنسبة لكل الذين يتحولون من دين لدين مثلا . وهنا تتساءل : هل كان إيمانهم أول الأمر ضعيفا بحيث لم يسمح لهم بالدفعة الإبداعية القوية ؟ أم أن تجربتهم الجديدة لا تستطيع الاندماج فى تجربتهم القديمة ؟ وهل كان عالم الحقيقة الدينية هو الذى لم ينفذ إلى دنيا الحساسية والخيال عندهم ، باعتبارها الطريق الذى يودى إلى التعبير التشكيلى أو اللفظى ؟

مهما يكن الأمر فإن العملية التي يتولد فيها الوحي لا تتم لدى الرجل العادي. وحقائق الإيمان تظل دون أثر في حقائق الإبداع. ها هوذا جوليان جرين بعد عودته إلى الله، تجده يستمر في تصوير نفس المواقف الغامضة ونفس الشخصيات القلقة. وإن نحن أخذنا نغيب عليه هذا، لرد علينا كما يفعل مورياك بقوله: «ليس ذنبي أنني لم ألحق بجميع شخصيات ذات الفضائل». ولم يكن ذنبه «ما تروني»، أيضا أن هيئ مستوى مواهبه عندما أخذ يس الناحية الدينية. وربما كانت المأساة التي انضوت عليها نفس مؤلف الخطيبان، (ما تروني) راجعة إلى أنه أراد أن يبرهن إيمانه بأداة شاعرية كان يمتلكها، وإلى أنه كان يفهم في قرارة نفسه مدى ضعف التوافق بين الناحيتين، الدينية والشاعرية عنده، في حين أنه كان مصمما على بذل جهدهما معا. على بذل جهدهما معا عادما أميئالله كما كان يريد أن يكون» (٨٤). ملك الأستاذ الدكتور رمزي ركسي بضم

وعلى العكس من ذلك، لا يمكن أن يكون الفنانون غير المؤمنين بدين ما قادرين على خدمة الدين خيرا من المؤمنين. وليس معنى هذا أنهم بالضرورة فنانون أعظم، بل إن طبيعتهم الفنية هي التي تخلق عندهم استعدادا أكبر لفهم واستيعاب تلك الفكرة أو هذا الحدث أو ذاك السر الذي ينطوى عليه الإيمان لدرجة أن يدخل «في دماغهم» - كما يقول فيردى. على أنه ليس للإيمان هذا أية سيطرة على حياتهم. ولقد لوحظ أن لوحة «سانت فرانسوا دى سال» للبصير بونار، والمعروضة في كنيسة آسي من بين جميع ما أوحى به فن التصوير القديس قس جنيث، أكثرها انطباقا على روح القديس نفسه، وأن الواح الزجاج المصورة التي صنعها ليحييه والموجودة في أودانكور «أشد أعمال الفن المسيحي منذ عشرين عاما تأثيرا في الوجدان»، وأن قبة كنيسة فانس كما صورها ما تيس «تدعو القس الذين يقومون بالصلاة إلى إطلاق نعمتهم الديني من عقله» (٨٥). وليست هذه الحقائق هي الوحيدة في هذا الإطار.. فقطوعة الترتيل، التي

كبتها الموسيقى فوريه ولم يكن يؤمن إذ ذاك بشيء لا يقل قيمة ودرجة من الناحية الدينية عن مقطوعة « تريل » التي كتبها موزار وقد كان مؤمنا .
 أولم يكن ديلاكروا أول مصور ديني في عصره رغم كونه ابنا طليعا لثاليران ، أى رغم أنه نشأ في بيئة رديئة ، ورغم أنه كان من المعجبين بقولير ، المعروف أن ديلاكروا كان يفتق بالفريزة أى منظر يتفق والموضوعات العاطفية والتشكيلية لفنه التصويرى : مثال ذلك لوحات « المسيح في حديقة الزيتون » ، « الدفن » ، « الصعود إلى المذبح » ، وسلسلة لوحات أسماها « المسيح يهدى » من ثورة العاصفة ، وكلها تستجيب إلى نفس الصيغة التي صورت منها لوحة « دانتى وفرجيل في الجحيم » ، وعلى نفس الوتيرة كان ماتيس الذي صرح فيما يخص قبه التي صورها بقوله : « أريد أن يشعر كل من يدخل إليها وكأنه قد تنق ، وكأنه قد تخلص من أوزاره » .
 وماتيس الذي يقول هذا هو بعينه الذي كان يصرح فيما يتعلق بالأزهار والباقات التي صورها في أعمال أخرى بقوله : « أريد أن يتذوق الإنسان المرهق المتعب الهدوء والراحة أمام لوحاتي » .

من البعث إذن أن نفرض على فنان غير مؤمن أى موضوع ديني .
 ولا بد أن يكون الموضوع محركا لعواطفه إلى أعماقها . هذا شرط أساسى ضمن شروط أخرى لا أحدث عنها هنا ، يتعين علينا — كما كان ديلاكروا يقول — أن نراهم من أجل العبقرية ، فيها ، ومعنى هذا أن كل فنان يمتلك بقدر فنيته نسبة معينة من روح التقديس تربط بينه وبين أمور الدين . ويعنى هذا أيضا أنه — في حالة انعدام الإيمان الدينى — يكون مزودا بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي ، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة « إضافة خيالية تحل محل الإيمان » . وأخيرا فإن معنى هذا أن الموضوع هو الذى يبعث إليه الحياة ويوحى إليه بمنحه صفاته الخاصة لأنه هو الفنان الذى يتميز

بقدرات استقبالية متفرقة لذلك . . وبالاختصار ، فكما يقول ج . سمسون ، التصوير هو التطور ولو للحظة نحو ما كاف به الفنان أو كاف به نفسه أن يقول . فالذى لا يؤمن بمذهب ، الميلاد ، كمذهب يستطيع أن يؤمن به باعتباره موضوع عمل فنى . . . فالיום يؤمن الفنان بالميلاد كما كان بالأمس يؤمن بهذا «الصحن» الملىء بالفاكهة . معنى هذا أنه يجب هذا المذود الذى ولد فيه المسيح ، وذلك الثبن الذى ولد عليه ، وتلك العذراء وذاك الطفل يسوع . . وبوسف النجار وكل ما يحبط بحادث الميلاد . . يجب ما يمثل كل هذا فى نظر الآخرين . . ويجب كل ما يمثل هذا بالنسبة له ، (٨٦) ويجه لابقصد الإبداع فحسب ، ولكن جبه هذا منبثق من روحه .

الفصل الثاني الفن وعلم الأخلاق

يذكرنا هذا العنوان بنقاش قديم ، دائما ما يتجدد لأن الأعمال الفنية الجديدة تعمل على إحيائه . . . وهو يغطي مشكلات ثلاث غالبا ما تختلط فيما بينها . . . ولكنها في الحقيقة متميزة بعضها عن بعض رغم تضامها كوحدة . أولا : هل يكون للفن وظيفة أخلاقية ؟ وهل يجب أن يكون علم الجمال خادما لعلم الأخلاق ؟ أم أنه يجب — على عكس ذلك — أن يتحرر منه ؟ أم أنه من الجائز أن يجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفني ؟ وبأى حد وبأية شروط ؟ لقد بحثنا هذه المشكلة في الفصل السابق .

والمشكلة الثانية هي أن الفنان إنسان رغم كونه لا يختلط بالإنسان ، ولذا يتعين عليه أن يقوم بعمله كإنسان ، وأن يتابع الهدف الذي خلق لكل حياة بشرية ، وهي تحقيق الخير الأخلاقي . فهل يساعد النشاط الإبداعي على تحقيق الخير أم لا ؟ لقد سبق أن قلنا أن الضمير الفني يأتي من الضمير الأخلاقي . ومع ذلك فإنه لا يمكن أن تكون فنانا جيدا لتكون رجلا طيبا . بل وأكثر من ذلك فإن للإبداع الفني مطالب معينة بحيث يجوز أن يدفع البدع إلى إهمال واجباته الأخرى . وهذا التضارب في الواجبات مصدر محنة يئن منها الفنان ، وسندرس هذه الناحية حالا حين نعرض للعلاقة بين الفن والدين . فالواقع أن الناحية الأخلاقية تنحصر في الله بصفته خالق الطبيعة البشرية ، وبصفته نهاية قصوى ، وبالتالي منظما عظيما للسلوك البشري . وعلى كل فإن هناك تضاربا بين الأهداف العليا .. الله أو الفن .. هذا التضارب الذي يقع خلف

تضارب الواجبات ويبحث القاق الشديد .. فلما أشد من هذا التضارب بين الواجبات ، لأقصى درجة .

أما المشكلة الثالثة فهي لا تتعلق بالمبدع نفسه ، بل لأنها تخص الماوى ، إذ أنه ما دام الفن موجها للجمهور ، فهل يكون تأثيره في أخلاقه حسنا أم ردينا؟ وهل يعمل الفن على تصويب أخلاقنا أم على إفسادها؟ وهل يكون الاستمتاع بالأعمال الفنية الجميلة عقبة في سبيل ممارسة الفضيلة أم إنفاذا لها؟ لاشك أن الرد على هذا عسير عند ما لا يحوى العمل الفني إلا عناصر جمالية بحتة ، فللمعمل موضوع ومعنى واتجاه عاطفي أو أيديولوجي . ومن هنا نتساءل عما إذا كان أخلاقيا أم لا أخلاقيا بصفته عملا جماليا . ويمكننا أيضا أن نتساءل عما إذا كان محتواه غير الجمالي يكتسب أو يفقد من قيمته الأخلاقية لكي نعامله معاملة جمالية . نستطيع أن نقول في هذا إن أى موضوع لا يمكن بالضرورة أن يكون موضع تحقيق فني ، — وإن احترام الجمهور للعمل الفني وللفن نفسه يفرض على الفنان قيودا معينة .

هذا هو مجموع المشكلات ، وكما انسية بالنسبة لمستخدمي الفن ، الذين نرى أن من الواجب أن نفكر فيهم هم ، وهنا يرى البعض مثلا أن تعريض برونيتير إلى الكثير من الهجوم لأنه أصبح عتيقا ، يؤدي إلى رفع قيمته ، لكن لابد أن نلاحظ أن برونيتير هذا قد مثل في يوم من الأيام حالة من التفكير لم تختف بعد ، هذا بالإضافة إلى أنه خلق حقيقة أثار الكثير من حقائق أكثر صحة (١) ... ولعلنا لم نعبت خلال شبابي من سماعي لما قاله عنه أساتذة كانوا على جانب كبير من الطيبة .. لكن من هنا ، كان عندي حساب صغير .. أسويه معه ..

إدانات قهرية

طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، وهاجم بوسويه في كتابه وحكم عن المسرحية الهزلية ، المسرح بوجه خاص ، واعتبرت نيكول « صناع القصص ، كأنهم » واضعو السموم للجهاير ، لا في الأجسام بل في النفوس .
وانهم روسو في خطاب عن المسرح ، وسائل التسلية الفنية يفساد المجتمع .
هكذا نرى أن الفن يصطدم من قديم الزمن بشكوك علماء الأخلاق لدرجة خطيرة . وحتى إلى بدء هذا القرن ، وجد برونثير وسيلة لنا كيد هذا الاتجاه ، فكتب يقول : « إن هناك في كل صيغة وفي كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق . لاحظ أنني لا أحدثك هنا عن الأنواع المنحطة من الفنون ، عن الأغنية أو كونشرتو المقهى مثلا ، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص ، بل إنني أحدثك عن الفن العظيم . . . عن أعظم الفنون . وأقول إن هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما في الفن العظيم ، على أن هذه اللاأخلاقية موجودة في قلب مبدأ الفن ذاته ، (٢) .

لعلنا تصور أنفسنا في حلم ، إذ أنه مادام الأمر يتعلق بالفرقة بين « فن عظيم ، و « فن منحط » ، أقول بدوري إنك تعرف مثلما أعرف أنا أن هناك من أغاني كونشرتو المقهى ما هو برى . أما التمثيلية الإباحية فإن شئنا أن نضع إحداها مثل « قبعة إيطالية من القش » في إطار الأخلاق لكان هذا شيئا ينطوى على التدقيق الذي لا مبرر له . وهل يستحق الرقص على الأقل ، أن نندد به ؟ إن من الجائز أن ينطوى باليه الأوبرا على مزايا — ومزايا لا أستطيع تخصيصا أن أحتقرها — لأنها تعمل على الارتفاع بالروح ... هذا ما أنا واثق منه . (٣) . لكن المشكلة أكثر من هذا تعقيدا ، فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد ونوايا الراقصين

ولقد قال آلان قولاسيلما لاحظ فيه ، أنه لا ينبغي أبداً أن نحكم على الرقص إن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن ، (٤) . أما عن باليه الأوبرا ، فسواء عمل على الارتفاع بالروح أم لم يعمل ، فإنه يستند إلى استعدادات المتفرج .

وإذا كانت أنواع الفن التي توصف بأنها منحطة ليست مفسدة للأخلاق ، فنز قبيال المنطق أن نقول إن الأنواع العليا لا نستحق هذا الوصف . وإن أذهب إلى حد القول إنه كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية ، ونحن لا نوافق دون تحفظ على أن مبزة « الفن العظيم » هو أنه يصور ما يلمسه حتى ولو كانت المادة من أحقر ما يمكن أن تكون ، إذ كم من الأعمال الفنية الكبرى لا يمكن أن تقلق بال رقيب شديد الحرص . أليس هذا شأن الآثار المبنية الكبرى أن تدخل ضمن « الفن العظيم » قطعاً ؟ إننا لم نسمع عن معنى يبعث القلق إلى الضمير أو يوحى بأفكار رديئة أو بأعمال قبيحة . ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى الكبرى ، إذ هل يمكن أن يوجد داعية من دعاة الأخلاق ضيق الأفق لدرجة يقول معها بحسن نية إن باخ وموزار وهندل وبيتهوفن وفرانك يدسون السم للجماهير ؟ أما التصوير والنحت فهما مبعث شكوك في هذا المجال بسبب بعض الموضوعات التي تتناولها . لكن المصورين والمنحوتين قد طرّقوا موضوعات بناءة غير منافية للأخلاق بنفس القدر تقريباً الذي طرّقوا به موضوعات غير بناءة : فهناك لوحات دينية ولوحات تاريخية ومناظر عن حياة الريف والحياة المنزلية وصور أفراد ومناظر للأشياء الجامدة .

ما هو الخطر الذي يهدد الأخلاق العامة نتيجة لأعمال ماساكو وجوتو وأنجيليسكو وماملتك وفان ايلك وجريكو ورامبراندت ولونان وشردان ؟ إن الأدب — وبوجه خاص أدب القصة — يفرض علينا أن نلقى نفس

الأسئلة . لكن هل من السليم أن نضع « روبنسون كروزو » و « العلاقات الخطيرة » و « أوغسطين » و « مزيفو النقود » في نفس المستوى ؟ إننا نفهم سبب عدم إمكان هذا ، فبدلاً من الصياح في وجه الفن ، يجدر بنا أن نخصص الأعمال الفنية من جميع الفنون في مجموعها ، وسنرى أن ما يضر بالأخلاق منها ضئيل في مجموعه .

على أنه إذا كان من المهم أن نميز بين مختلف أنواع الإنتاج الفني فمن الضروري قبل هذا ألا نخلط بين الأخلاقية ورجال الأخلاقية ، فهؤلاء يميلون إلى التشدد ، ويرجع تشددهم هذا إلى « التشوه الممّن » أو إلى المبالغة في التحمس ، إلى تضيق التفكير أو الادعاء بنصرة الحق . ويحدث هذا بوجه خاص حين يكونون من أنصار الكلاسيكية الفرنسية ، المليئة بجرائم مبادئ أوغسطين وكاؤوليسكية بور رويال والنشأومية ، وأحياناً — كما هي الحال عند روسو — بجرثومة كراهية المجتمع ... وكل هذا ينطوى على ملاسبات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين . أضف إلى هذا أن برونثير ، على ما يلوح ، كان فريسة للعقلية البالية النافذة التي تميز بها عصره ... ذلك العصر الذي كان يأنف من أن يدعو القط قطاً ، والذي كانت مسائل الحب والحقائق الجنسية مسائل محرماً على الناس الحديث فيها .. عصر كان زلاء الأديرة فيه يبعدون عن الأديرة لأنهم اهتموا بقراءة « تأملات » لامارتين (٥) ، وكان زواج الفتيات يتم دون أن يعرفن حتى معنى كلمة « الزوج » ؛ ومن المؤكد قطعاً أن حرية الأخلاق اليوم وحرية اللبس واللغة التي نراها في أيامنا هذه مصدر أخطار قد يكون من الخطأ عدم الاهتمام بها . على أن هذا لا يمنع من أن تكون « النقائية » المبالغ فيها شيئاً يختلف عن الأخلاقية ، وأن لهذه النقائية أخطاء تؤخذ عليها .

ولم تكن آراء نيومان بأقل خطأ على ما اعتقد من آراء برونتيير، ولو أنه ينادى برأى آخر. فهو إذ لا يندد بالفن عامة باسم الأخلاق، يرى أن من الممكن أن تفيد الأخلاق من الفن، وأن تتخذ شريكاً لها في تربية الشباب. على أن الآداب غير الدينية مثلاً وبوجه خاص تستطيع أن تؤدي للشباب، مع أخذ بعض الاحتياطات الضرورية، خدمة جليلة لا يمكن أن يقدمها العالم لهم، يقصد أن تعرفهم هذه الآداب بالإنسان على حقيقته وعلى غنائه. فما كان كل شيء جيلاً في الإنسان، هذا شيء أكيد، لكن لا بد أيضاً من معرفة الشريوما من الأيام، ومعرفة الشر هذه تأتي عن طريق الأدب بأقل تكاليف. فما كانت الجامعة ديراً أو صومعة، بل هي مكان يعد للحياة الدنيا، حياة الناس وأناس الدنيا، ومن غير الممكن حرمان الشباب عندما يحين الوقت من الاندماج في الحياة بكل اتجاهاتها ومبادئها وأحكامها، لكننا نستطيع تحذيرهم مما لا يمكن تجنبه، فما كان الإنسان بمستطيع أن يسبح في مياه مانحة إن هو رفض النزول إليها، فإن نحن أبعدها كل ما يتعلق بالأدب غير الديني وحذفنا من مكتبات المدارس كل ما يعبر عن طبيعة الشر، لوجدنا أن ما أبعدها وحذفناه ينتظر، حياً نابضاً على أبواب قاعات الدرس، ومر أجل فائدة تلاميذنا.. فإن نحن قبلناهم بدراسة حياة القديسين، أمسوا وقد اندفعوا نحو بابل، (٦).

أي شيء إذا يقال.. ونحن نفهم هذا.. أي شيء بمعنى أن التلاميذ لا يمكن أن يوضعوا وديعة لدى أي شخص، لكن لا بد من جرعة كبيرة من الاستخفاف أو النفاق لكي ندهي بعدم وجود كتب أخلاقية وأخرى غير أخلاقية. لا بد من القول بأن القاريء هو الذي يحمل منها ما هو أخلاقي أو غير أخلاقي وفقاً لصورته هو. فإنا نشك أن لا أخلاقية

الفن ترجع أساسا إلى الطريقة التي يفهم بها الفن نفسه . على أنه من التناقض أن نؤكد كل شيء طاهر بالنسبة لمن كان طاهرا ، أو أن من غير الصحيح أن النظرة القذرة تستطيع أن تضع القذارة في أي شيء . فالأخلاقية الشخصية للهاوى عنصر له دخل كبير في الأثر الذي يتركه العمل الجمالي في الفرد ، والحال هنا في الفن هو بعينه الذي نجده في الحياة ، حيث نرى عاهرة تثير مختلف أنواع الانطباعات ، فهي تثير هنا جاذبية إعجابية ، وهناك قذو واستياء . . . الجائز أن تكون الأعمال الفنية النقية مصدر أحلام دنيئة . فأى شيء يمكن ألا يكون موضع نقد من تمثال أبولون البلقديري ؟ فقد قال أحدهم : عندما أتأمل هذا التمثال أشعر بأنني في حالة طيبة . ويمكن مع هذا أن يذهب مريض بمرض جنسي ما ، وليدور حول ذلك التمثال ، وقد ملأت رأسه أفكار غريبة . وهكذا نجد أن الفن عرضة للدنس . على أنه ليس على الفنان أو على عمله في هذا مسئولية ما (٧) .

وما كان أحد منا نقيًا نقاء تاما ، ولذا فن المحال تجنب الحكمة دائما . ومع ذلك فإن من خصائص القلب النظيف ، أو حتى ببساطة تامة من خصائص العاطفية المنتظمة ألا تبحث عن الشرح حيث لا يوجد ، ونحن نعلم على أي حال أن براءة النظر شيء يتضمنه التأمل الجمال ، فإذا كان التأمل فردا غير عالم بأمور الفن فهو يذهب مباشرة إلى ما يتمثل ، في اللوحة أو الرسم أو التمثال ، ولا يعرف أن هناك فرقا ، مثلا ، بين صورة امرأة عارية وامرأة خلعت ملابسها فعلا ، ويقدر قيمة الصورة بصفته هاويا للذات الجنسية ، والحريم ، .. هذا « الحريم » الخاص الذي يملأ خياله . أما العارف بالفن ، فهو على العكس من ذلك يتمسك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال . وكلما أخذته الفشوة حيالها

توقفت رغباته الجنسية ، ومعها كل الرغبات الأخرى ، لكن يحدث هذا لدرجة تنسيه جسد المرأة هذا ، إذ يحوز أن ينزلق إلى رؤيته كفنان ، شعاع غير نقي ، على أن رؤية الفنان هذه تتناسب تناسباً عكسياً مع الشعاع غير النقي ، بمعنى أنه كلما ازدادت قدراتي وثقافتي ورفعت من حساسيتي إزاء آثار الفن ، ازدادت قدراتي على التخلص من موضوع اللوحة أو القصة أو المسرحية ، وازدادت حصانة ، نتيجة لهذا ، ضد الضرر .

ولربط بين الفن والأخلاق ، فقد لا يكون من المفيد التحدث عن التماثل المتماثل بين الجمال والخير ، فهذا التماثل لا يرى بسهولة في العالم الفرتجالي ، بل إننا نشعر به شعوراً لا أصل واضح له . ألا يقال إن هذا العمل طيب ، أو جميل ، على حد سواء ؟ ألا نقول أيضاً إن الرذيلة قبيحة ؟ لهذا فإن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دامت بينهما رابطة ، ولقد ذكرنا الآن أن التأمل يخلصنا من التفكير البدي . ، ولذا ذكر أيضاً أنه يخلصنا كذلك من سوء الخلق والتكبرياء والحسد والحقد وكل الخطايا الرئيسية ، لأن الكائن الذي يهره الجمال كأن تظهر من رذائله . وأصبح محبوباً حقيقياً ، وسرى حالاً أن الإدراك الفنى يفترض وقوف المدرك موقفاً غير هادف . ماذا إذا يمكن أن يكون أقرب من الأخلاق غير اللاهوتية ؟ صحيح أن هذه اللاهوتية لا توضح وجود كرم الأخلاق إلا من بعيد . ألا يمكن إذاً أن تكون ، على الأقل ، صورة أولى ، أو تعبير أدق ، مرادفاً وشكلاً ملموساً في مجال ليس هو المجال الأخلاقي ، ولكنه يشير من مزال إلى الناحية "نسية" إلى ... لأنه ، حين يتخلص الإنسان من مصلحته الخاصة ولو لبضع ساعات ، ويندى مشاغله بتفاهتها ، فإنه يتطهر ، وبالتالي يصطبغ بصبغة الأخلاقية .

وهكذا تكون الأعمال الفنية التي يدّين لها بهذا منطوية أساساً على عنصر أخلاقي خفي ، أكثر منه لا أخلاق ، حتى ولو كانت هذه الأعمال لا أخلاقية بما تحويه ، ورغم ما يدعى به برونيير .

كتب باريس يقول « إن هناك عنصراً أخلاقياً في الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكي تكون الأشياء مكتملة الجمال ، لا بد وأن تكون منطوية على الخير ، (٨) ؛ فالأعمال الفنية خيرة بالعواطف والأفكار التي تحملها إلينا دائماً ، وهي هكذا أيضاً وقبل كل شيء لأنها جميلة . ونحن لا نجعل الأثر الذي تمارسه علينا البيئة الاجتماعية وما يحيطنا من محيطات ملموسة ، على أن الأشياء الجامدة روحاً تجد طريقها إلى روحنا ، فنشئ من حولنا جواً يفرض علينا أوزانها الجوهرية ، ومن وجهة النظر هذه ، نقول إنه ليس من قبيل الهراء أن نفتح أعيننا كل يوم على منظر عظيم أو قمم جبال تغطيها الثلوج أو آفاق البحار ، وليس من الأمور عديمة الفائدة أن نعيش وقد أحاطتنا مبان فاخرة وأثاث قيمة ولوحات لكبار أهل الفن . وبهذا يصبح كل عمل فني عظيم نداء يستخلص منا ما يشبهه ويحيطنا به ويضعنا على مر الزمن في وضع تنعاش من خلاله مع لوحة من روائع سيزان أو براك أو بيكاسو ، وكلهم ينتهي بهم الأمر بالانتصار عليك . إنني أفهم هنا أنه لا يكفي الادعاء بحب الفن . وأن التزينة الفنية لا تحل محل التربية الأخلاقية ، لكن كيف فنسكّر مع هذا أنه إذا كان هناك تقابل بين مختلف مجالات العظمة والانحطاط ، فكيف يستطيع هذا التقابل أن يعدنا لهذا ، أو بالأحرى أن يساعدنا على ذلك ؟ .

كرامة الخواص

إذا كانت الفكرة التي نناقشها فكرة لا قيمة لها إلا بالنقاش الذي يبررها ، فن الضروري أن ننقل إلى عرض البواعث الحقيقية لها . إذ لماذا - يقول برونتيير أيضا - يكون الفن غير أخلاقي من واقع تكوينه الداخلي ؟ لأن كل تعبير فني يضطر ، لكي يصل إلى النفس ، إلى أن يلجأ إلى الوساطة ، لا واسطة الخواص فحسب . . لاحظ هذا جيدا . . بل الالذة الحسية . فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شيء مصدر للعبون ، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة ، متعة للأذن ، وما من شعر إلا وكان ملاطفة ، (٩) .

لكن بناء على هذا يصبح تقدم الفنون بمثابة الزيادة في نسبة الفساد . . فالخواص تزداد رقة أو بالأحرى تشحذ وتصبح أشد دقة ومطالبة بما هو أكثر ، لأنها في حاجة إلى كمية أكبر من الإثارة لكي تتمتع بكمية أكبر من اللذة ، وهكذا نلاحظ أنه ، منذ حوالي خمسين عاما تعلمت عيوننا كيف تتمتع بالألوان بدرجة أقوى من ذي قبل ، ، هذا ما يجوز إذا أن يكون ، على الأقل أحد دواعي تقدم التصوير في مجال المنظر الطبيعي ، على أساس أن العامل الأكبر للمنظر الطبيعي هو الضوء أو اللون ، وهو اللذة الحسية المطلقة ، أو التي تكون أول الأمر مطلقة ، تلك التي يقدمها لنا ذلك المنظر الطبيعي . . هذا معناه أنه لا ينبغي أن نترك أنفسنا فريسة لسراب ما ، لأن كل هذا ، في الواقع لا يتعلق بالحساسية ، بل يتعلق بالحسية ، ولا أعاني في حاجة إلى الإلحاح في قول هذا ، (١٠) .

إن في هذا إلحاحا ولاشك . . وكفى بنا هولا ونكته وتعصبا للتصوير

«لذة العيون ، هذه هي جريمته ... هذا الرعب البشع لزاء كل ده لذة، وكل «ملاطفة» .. كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية ، قد يؤدي بنا بطريق رد الفعل إلى امتداح الميل الجنسي .. لكن يحسن أن نكون جادين وأن نكتفي باقرار تلك الحقيقة ، وهي أن الأخلاق الطيبة تسمح بالقول بأن لذة الحواس ، مثلها مثل اللذة الروحية ، ليست رديئة في ذاتها ، ولو أن هناك من الملذات ما هو أرفع منها ، ويجب في أغلب الأحيان — هذا أمر مؤكد — أن نفضلها عليها . ومع ذلك فهي — أى اللذة الروحية — خير في مجالها ، وما دام الإنسان لا يصبح عبدا لها ويمكن البحث عنها والوصول إليها بصفتها هذه ، على أن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذي يبعثها ، وإذا كان العمل في ذاته طيباً أو غير مبال ، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة . أما إذا كان هذا العمل غير أخلاقي فإن اللذة تصبح غير أخلاقية ، وبالتالي غير مشروعة ، ومن هنا كان الخطأ بين المحسوس والحسى ، بين لذة الحواس ولذة الجنس ، على أن لذة الجنس لا توجد إلا بوجود اللذة الحسية الآتية من الإرادة وبصفتها هدفاً نحاول الوصول إليه على حساب القانون الأخلاقي ، ويؤدي بنا إلى القيام بأعمال يجب قمعها ويحولنا عن أهداف أسمى من طبيعتنا ، ويعرض مصيرنا الروحي للخطر . لا شيء من هذا في التصوير حين يكون موضوع اللوحة غير رفيع ، إذ هل تعتبر خطيئة أن تحب الورد أو تستنشق عبيره أو تعجب بألوانه ؟ لماذا إذاً نقول إن هناك خطيئة أو استعدادا لارتكاب خطيئة حين نحب ورودا صورتها لوحات رينوار ، أو أزهارا رسمها ماتيس ، أو عباد الشمس كما صورده فان جوخ ؟

هذا وتختلط الروحية الفاسدة بالتمصب لدى بروتيير ، ومن الجائز أن يكون قد ورثها عن فلسفة التعبدية ، وعرفها من خلال الأفلاطونية التي أسمى تفسيرها ... فهو يميز بين الروح والمادة بصفتهما متعارضين قد تعارض

الخير والشر ، على أن الجسد ، وقدامتزوج بالمادة يكون قد أصبح سجننا نظل الروح فيه أسيرة ، وعلى أن الحواس ، وقد قيدتها أعضاء جسمية في ممارستها لدورها ، تشارك في القضاء على كرامتها — أى كرامة الروح — لكننا نعرض على هذا التضارب العصبي ، توجهنا تجربتنا في هذا ، فلا شك أن كون الإنسان مخلوقاً يتجسد فيه شيء له عيوبه ، لكن المادة ليست رديئة بهذه الدرجة ، ما دامت صندا للروح ، وليس للجسد عيب ما ، ما دام هو الأداة لوجودنا في الدنيا وإزاء الآخرين . ولا ينبغي احتقار الحواس ما دامت ضرورية لتوجيه أعمالنا ، وما دامت هي التي تقدم لنا المعلومات وتنظمها . أما أنها تعرقل حياة الروح ، فهذا قول غير سليم ، لأن حياة الروح هذه لا يمكن أن توجد بدونها . وهل يفعل الخالم أكثر من استعادة الصور التي تلقاها عن الإدراك الحسى ، ثم ربطها بعضها ببعض ؟ وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث في نفسه إن لم يكن قادراً على تفسيره بلغة الحواس مستعينا في هذا بالرؤية ، والأصوات الداخلية والذوق والمسة الروحية ؟ أى خير يأتى لنا عن طريق أعضاء الحس وقد شذبت . . . وبالنسبة إن هي أصبحت عاجزة . يا لبؤس الأطفال الذين يولدون عميانا . إنهم محرومون من الاتصال بالأشياء وبالناس ، ويعيشون عيشة الحشرة قبل أن تنفقس من بيئتها مالم تكن هناك كوة تضيء حياتهم المظلمة . إن حجارة القبور تضغط على نفوسهم ، وما هذا خطأ المادة ولا خطأ الجسد أو الحواس .

إننا ندين لحواسنا بكل شيء ، لأنها هي التي تكشف لنا عن الجمال ويمكن هذا السكى نولها عظمة روحية عليا . والواقع أن الإدراك الحسى وسيلة لحسب في اللذة الجمالية ، تعمل على تحريك أعماق الإنسان ، فالموسيقى وهى لذة الأذن تحرك مشاعرا بواسطة الأذن ، أو كما سبق أن قلنا ، تحرك قلب قلوبنا . والتصوير وهو ملاطفة العين هو — كما يقول ديلا كروا —

« قوة ساكنة تستولى على قدرات النفس كلها » (١١) . وعلى كل ، فهل هناك لذة ملوثة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟ . إن الإدراك ، حتى لدى الحيوانات يتطلب عادة تدخل الذاكرة ، فمن باب أولى ، لدى الإنسان ، حيث نجد أن الإدراك الجمالى يختلط اختلاطا عميقا بالفهم العقلى ، بشرط أن تفهم العلاقات بين الحس والإدراك العقلى ، ولذا فإن الفنون الجميلة لم تنم وتتقدم بفضل الحواس المدربة عقليا ، وعلى وجه الخصوص ، بفضل حاستى السمع والبصر . أما الفوق والشم ، وهما الحاستان اللتان لم تفيدا بالإدراك العقلى بهذه الدرجة ، فإنهما لم تعطيا فى الفن أى ثمرة تقريباً . إنى أوافق على أن لذة التذوق فن . . لكنه فن ثانوى . أما العطور فهى لا تعاون على إيجاد فن على الإطلاق ، فالسيمفونيات العظيمة التى يعرفها شخصية ديزسات فى قصص هوبسمانس لا تخرج من قصصه . وإذا كانت رائحة الأشياء تشغل المكان الذى نعرفه فى أشعار بودلير . حيث يقول :

وكأرواح أخرى تسبح فى الموسيقى
روحى يا حبيبى تسبح فى عطرك

فهذا لأن هذه الرائحة تثير فى الحال عنده صورا بصرية كثيرة :

وأنا أصير بفضل عطرك نحو أجواء جذابة
وأرى ميناء ملينا بقلع وصوار

هذا ولا ينبغي أن نغيب على بروتير أنه لم يفهم فن عصره ، فهناك آخرون كانت مهتهم هذه ، ولم يفهموه أحسن منه . على أن تطور فن التصوير لم يؤكد على ما يظهر ما نقتبأ به إلا جزئيا ، فالألوان وقد تحررت تدريجيا من الشكل الخارجى ، تستخدم بدرجة متزايدة ، منذ الانطباعية

إلى الوحشية ومن التعبير إلى بعض التجريديين . . . تستخدم من أجل قدرتها على إحداث صدمة . غير أن التكميلية كانت بمثابة عودة لتشدد قبله تجريديون آخرون . وما نحن أولاء اليوم زى « مؤلفين ، فى الفن ، أصابهم الجنون لدرجة كبيرة ، بحيث إنهم إذا أضافوا إلى فهم شيئا من الإدراك الحسى بعض الشيء لما أساء هذا إلى فهمهم ، هكذا زى . لكن هل كان هؤلاء من أنصار الأخلاق ؟ إنى أشك فى هذا . وصحيح أن اللون تأثيرا سيكولوجيا لا ينكر ، لدرجة أن البعض قد فكر فى استخدامه فى العلاج النفسى ، على أساس أن الأحمر منشط ، والأزرق مريح والأخضر مهدئ . . . لكن هذا التأثير يظل فى مرحلة ما قبل الأخلاقية . فهو يستطيع تبعا لاستعدادات الشخص أن يوحى بأفكار واندفاعات متباينة تماما . فالرمادى فى ذاته إذا ليس بأكثر طهرا من الأصفر ، والبفسجى ليس بأقل خشوعا من البرتقالى ، واللثة اللونية المحايدة ليست بأشد طمأننة من لمسة ساطعة . . . اللهم إلا إذا لم يكن اللونان الذهبى والقرمذى فى غروب الشمس لونين أرادهما إله التنصية للألوان ليفضب علينا (؟) . فيما عدا هذا الفرض لا يجب على هواة التصوير والموسيقى أن يقلقوا إذا ما أصبحت حواسهم تطالب بدقة أكثر وتتشدد أكبر ، وإذا ما طالبوا بالمزيد من اللاتوافق و الانفزاز ، الذى كان من الممكن تماما أن يكون كصدمة شديدة لأجدادهم . فإنهم كانوا فى حاجة لمزيد من الإثارة لكي يشعروا بنفس كمية اللذة التى كانوا يشعرون بها من قبل فهم على حق ، ولن يكون من العادل مقارنتهم ضمنا بمدنى المنحدرات الذين يزيدون من الكمية التى يتعاطونها للحصول على نفس الأثر .

على أن المنحدر الذى يقع بين الملموس والمحسوس أو الجنس ، منحدر قد تنزلق فيه قدما من يسير فيه ، ويتمين على كل فرد هنا أن يحدد لحسابه هو الحدود التى ترتسم بينهما والحرية التى ترتسم بها وحول هذه النقطة

أترك الحديث لعالم لا هو في كاتوليكي : « هناك في جميع طبقات الفن أعمال صحيحة تحمل جمالا حقا ، لكنها في نفس الوقت تثير شملا جنسيا ، ولا يعني هذا أنها دنسة ، لأنها على أية حال لا تبث فينا تلك الاستقلالية الذاتية التي تنصف بها الجنسية ذات اللذة القبيحة ، دون أن نصفها بأنها طاهرة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتشوب هذه الأعمال جاذبية خطيرة من الناحية الجنسية ، لأنها تستطيع أن تمارس إغراء شديدا ، فإذا وجد الرجل النقي الطاهر إزاء أعمال من هذا النوع ، كان عليه أن يتخذ هذا الموقف أو ذاك ، تبعا لأنه يريد مناهضة الإغراء أو البقاء في حالة من البرود إزاء الناحية الجنسية ، أو أكثر من هذا ، تبعا لأنه قد فتح نفسه أو لم يفتحها في مجال الفن فهو إما ألا يرى في هذا إلا جمالا فنيا ، دون أن يحركه شيء آخر ، وحتى إذا بقي بعيدا لدرجة ما من هذه الأعمال ولم ينطلق كلية ودون ميزان ، وإما أن يشعر وهو أمامها بشهيق اللذة الجنسية حارا ، كخطر يهدده ، وفي هذه اللحظة طبعاً يعمل قدر الإمكان على تجنب الاتصال بمثل هذه الأعمال ما دام مانحويه من نواح فنية يختلط بالإغراء الجنسي .

« والحالة المضادة لهذه التي تحدثنا عنها هي تلك التي تضم أعمالاً فنية تحمل في طياتها العظمة إلى أقصاها ، وتدفع بالجمال إلى أرفع درجاته . . . هذه الأعمال التي تنشر نورا سماوياً على هذه الدنيا وتلوح كاللؤلؤ كانت قد بدأت تفتح لنا أبواب الجنة . هذا الجمال يوجد في أقصى المكان المضاد للتفاهة وعدم التقاء ، وهو ليس بنتى في ذاته . بل هو ، بالإضافة إلى هذا باعث للتقاء . . . وما إن يحدثنا عمل فني بهذه اللغة ، حتى تختفي جميع أخطار الإغراء الذي قد يوحى لنا بها ، مثلاً جسد بلا ملابس . وهذا الجمال يبعث أيضاً الشلل في صوت حوريات اللذة ، اللاتي قد يرفعن أصواتهن نابعة من عنصر مادي بحث . إن مثل هذه الأعمال الفنية ، يمكن أن تكون

غير ضارة بالنسبة لإنسان يتمتع بقليل من الروح الفنية . لكننا في هذا المجال نصطدم أحيانا كثيرة بتحفظ مؤسف ، أى بنوع من أحكام نقدية تستند إلى قواعد كافية على الإطلاق ، فلا يلاحظ أصحاب هذه الأحكام أن هناك فنا مستعارا ، عاريا عن الطهر تماما رغم أنه لا يبين في مادته أية علاقة بالدائرة الجنسية ، في الوقت الذى توصف فيه أعمال فنية بذيئة بأنها مشوبة بجمال رفيع ، بحجة أنها تعبر شخصية عارية — كما يحدث في الفنون التشكيلية ، أو بحجة أنها تشير خفية إلى مجال اللذة بشكل أو بآخر . إن هذا النوع من النقد لا يستحق أبداً أن يوصف بأنه كاثوليكي وهو نوع لا يمكن التوفيق بينه وبين الاتساع والعظمة والحقيقة التقليدية التى تتصف بها الكنييسة المقدسة (١٣) .

تطهر النفوس

سواء أكانت لذة الحواس منصبية أم غير منصبية على التلذذ الشهوى فإنها تنشق عن الرؤية والاستماع المباشرين ، حين تنظر إلى لوحة أو إلى تمثال . أو حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية ، ويتذوقها الخيال بطريق غير مباشر حين نقرأ قصة أو قصيدة شعرية . ومع هذا فالأدب يدير جانبه نحو ماخذ آخر . فهو سواء أكان مسرحية هزلية أم مأساة ، قصة أم رثاء . أو ملحمة ، يتخذ من مشاعر الإنسان الطبيعي وغرائزه وهواطفه مادة له . في أى مستنقع إذا يتوى هذا الأدب أن يفرقنا ؟ الواقع أن الطبيعة البشرية غير طيبة ... وروتيير يؤكد هذا دون مواربة فيقول : إن الطبيعة البشرية لا أخلاقية ، ولا أخلاقية أساسا ، وأستطيع أن أقول لا أخلاقية لدرجة أن أى أخلاقية ليست بوجه ما ، وفي أصلها الأول بوجه خاص ، إلا رد فعل ضد الدروس أو النصائح التى تقدمها لنا الطبيعة . (١٣) .

ينبع عن هذا أنه كلما كان العمل الأدبي مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية

ساعد على إيجاد اللاأخلاقية ، وينتج أيضا أننا نخدع أنفسنا حين نبالغ في الدور الذي تلعبه المادة في إيجاد الجمال . لكن ما علينا إلا أن نذهب إلى الأعماق ، إلى الجوهر ، وسنرى أن كثيرا من الأعمال الأدبية التي تبدو طيبة تضم قصصا قبيحا في نظر علم الجمال ، فإن نحن جردنا مسرحيتي رودوجون لكورني وباجازيه لراسين من الشعر الذي يصورهما ، وأبقينا على جوهر القصة نفسها ، فإذا بقي ؟ لاشئ غير حكاية امرأتين ظلتا في مكاهما من تاريخ الجريمة والوقاحة ... ولعلنا نعرف بهذا الصدد أن جرأة راسين في اختبار موضوعاته ، وفي حرية المشاهد النفسية وفي تفاصيل أسلوبه قد أصبحت تعادل أو حتى تتعدى ، كل ما تصورته الرومانتيكية والطبيعة من جرأة فيما بعد (١٤) .

إن العداء الذي يبديه برونثير لحركة « الطبيعة » في الأدب ، يرتبط جزئيا بميله نحو التعصبية الشيعية . فإذا كانت طبيعتنا ، كما يقول في النص المذكور آنفا ، لا أخلاقية أساسا ، فمن أين تأتي الأخلاقية ؟ وإذا لم تقدم لنا طبيعتنا غير النضائح الرديئة ، فمن أين نأخذ فكرة رد الفعل ضدنا وقوة مقاومتها؟ وهل يمكن أن يكون للأخلاقية سبب خارج عنها ، أو أن تكون كشفا لهُيا أو مجموعة تمثيلات جماعية تشرب بها المجتمع ؟ وكيف تستطيع الأخلاقية أن تصدر لنا أوامر نطيعها ؟ وكيف توظف هذه الأوامر في نفوسنا صدى ما ؟ وكيف تمارس علينا جاذبية ما ؟ نعم . . إن الإنسان أحيانا ما يكون حيوانا وحشيا . . لكنه مع هذا غير فاسد تماما ، وإن كانت غرائز اللذة والقوة تستميله نحو الشر ، فهو قادر أيضا على أن يذهب نحو الخير بفضل الحكمة وكرم الخلق . وهو وإن كان قادرا على ممارسة الرذائل ، فهو قادر كذلك على إخراج ثمار عظيمة من الحكمة والبطولة والقدسية . ألا يعلمنا معلمو الأخلاق أن من الضروري ، لكي نمارس واجباتنا ، أن نقاوم طبيعتنا ونقيعها في وقت واحد ؟ إن الفن الذي يعكس الطبيعة

البشرية في هذه الحال الذي نتحدث عنه ، لا يمكن إلا أن يكون واضحاً .

والمشكلة على أية حال ليست ، في هذه النقطة الآن . . . فصحیح أننا إذا جردنا ، مسرحيتي رودوجون لكورني وباجازيه لراسين « من هية الشعر فيهما » كما فعلنا آفا ، لما بقى فيهما إلا القليل من الوضوح . وبتعبير آخر ، إن نحن خفضنا المسرحيتين بحيث لم يبق فيهما إلا القصة الأصلية لما أصبحنا مسرحيتين اسمهما : رودوجون — وباجازيه . . . أى لما أصبحنا أعمالاً فنية ، ولتعين علينا الفأولهما بصورتها الخفيفة إن نحن زعنا عنهما الشعر الذي « يصور » الموضوع كما يعرف برونثير . ذلك أن عملية التصوير الشكلى ليست بمثابة زينة أو زخرفة ثانوية إضافية ، بل هى التى تلبس الموضوع لباسه ، وترفع عنه وحشته . وأندروماك كذلك ، لا يمكن إلا أن تكون حكاية حب عادية ، كذلك التى تحكمها لنا الصحافة ، إن نحن زعنا عنها « هية الشعر » من منا إذا يستطيع أن يتلقى من اندروماك نفس الشعور الذى يتلقاه حين يقرأ خبراً أيا كان في صحيفة ما إن المخاطرة الغامضة ، حكاية الحب والدماء والجنون ، حكاية تفقد وزنها المرعب اللاأخلاقى ، وتنحصر أو تخف ... ولا يمكن فى حالتها هذه أن تدركها إلا من خلال ستار أو كحل تراه حين تقرأ المسرحية كما كتبها صاحبها . فليس من المهم إذن أن تقوم شخصية فيدر بوصف قلقها بدقة تكاد تكون « اكينيكية » وأنا لا أفكر هنا فى اللحظة التى تنفس فيها عن شكواها المبلودية ، اللهم إلا إذا وضعت المثلة كما رأى البعض على خشبة المسرح ، المعنى الدقيق للألفاظ موضع الاهتمام الشديد ، وأفسدت بهذا الناحية الأخلاقية والشعرية فى نفس الوقت . . . بل المهم كما رأينا تلك « الشخصية الشعرية » التى تشوب قلق فيدر .

إن الفن ، والشعر بوجه خاص — يمارس على المشاعر أثراً ، يعتبر

ظاهرة مترقا بها منذ زمن طويل ، ويسمى هذا الآن ، منذ أرسطو ، تنقية ، أو تطهيراً من العواطف الجارفة : « كاتارزيس » ، (١٥) . غير أن الفيلسوف (أرسطو) لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب . . اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من « فن الشعر » ، الذى كتبه . وهكذا ترك أرسطو المجال حراً للمفسرين . ولقد فهم بعض هؤلاء المفسرين أن مسرحية المأساة تخلصنا من عواطفنا الجارفة بطريق الرعب والشفقة اللذين توحى بهما المسرحية ، أساس أن أرسطو يتحدث فى هذا المكان من مؤلفه ، عن مسرحية المأساة باعتبار أن أسسها السيكولوجية هى الرعب والشفقة . هكذا يفهم كورن قصيدة المأساة . ان نحن رجعنا إلى أنفسنا ، الأمر الذى تدفعنا إليه القصيدة فعلاً ، فإننا نسير ، وهو يدعونا لهذا ، نحو « تطهير نفوسنا من العاطفة الجارفة ، والتخفيف منها وتعديلها ، بل ونزعها كابة . . . تلك العاطفة التى تغرق الأشخاص الذين رثى لحالهم فى العناسة كما نראה ، (١٦) ويذكر راسين أيضاً فى حديثه عن مسرحيته : فبدر . إن « العواطف الجارفة لا توجد أمام الأعين إلا لى تبين القلقة التى تسببها هى ، . . . وهذا هو نفس التفسير الذى نجده عند مدام دى ستال حيث تقول : « وإن كثيراً من الناس يعبرون الوجود دون أن يفتهموا الوجود العواطف وقوتها ، ودون أن يعلموا غالباً أن المسرح يكتشف الإنسان الإنسان ويوحى له بالرب المقدس الذى يأتى من عواطف الروح » ، (١٧) .

والحقيقة الحقة أن هذه الفكرة ليست من صنع أرسطو . وإذا كان « فن الشعر » الذى كتبه يضعنا حقاً فى موضع الشك هنا : فإن هناك فى « فن الشعر » نفسه نصاً يتحدث فيه عن « كاتارزيس » ، الموسيقى ، ويلوح أنه يضم مفتاح هذا اللغز . يتحدث المؤلف فى هذا النص عن الأغاني ويرر منها تلك التى تتعلق بالتعليم وليست أخلاقية بالمعنى الدقيق . وهو يقصد بالذات إلى أغاني « العمل » ، وأغاني « الحاسة » ، تلك التى تمارس على النفس أثر بحيث

لا تهيج — أى النفس — إلا لكي تهدأ في النهاية، كما لو كانت قد وجدت دواء... ودعوة إلى النقاء. على أن الأثر الذي يتحدث عنه أرسطو هنا يمتد وينطبق أيضاً على أولئك الذين يقعون فريسة، لا للحماسة بل للخوف والشفقة وأمراض أخرى... وكلهم يشعرون بما أسماه «الدعوة إلى النقاء» وعزاء مصحوباً بلذة. ومسرحية المأساة — مثلها مثل الموسيقى هنا — قد تستطيع إذاً أن تغنينا عن «سعادة دون خسارة»، فنحن في حاجة جميعاً، قليلة أو كثيرة، لتحريك لعواطفنا، وقد يسمح الشعر لنا بالتمتع بهذه العواطف المحركة دون خطر. كما أن النسبية تمارس باعتبارها دواء... وبالاختصار، فكما أن الطب ينقى الأجساد بتخليصها من «أهوائها الضارة»، فإن الموسيقى ومسرحية المأساة والشعر تنقى كلها الروح من طريق إخلائها من الفاضل الموجود بها. ومن الألم ومن أضرار العواطف الجارفة» (١٨).

ولقد سبق أن أشار أفلاطون في «الجمهورية» (١٩) إلى أن مسرحية المأساة تشبع فهمنا العاطفي. غير أن العواطف المحركة التي نشعر بها حين نحضر مسرحية يحرق تمثيلها، أو كذلك حين نقرأ الشعر، عبارة في نظره عن نقاط ضعف لأنها تبعث القلق في النفس وتحجب العقل. أما أرسطو فهو يقدر بالأحرى الأثر الطيب الذي يصحبها، فقد كان أبوه طبيباً مولماً بالعلوم الطبيعية، ولذا نجده يمثل الأشياء لنفسه كما يمثلها الطبيب، ويستخدم التعبير الطبي للإشارة إليها. ولذا نجد أن وجهة نظره في هذا الشأن ليست بعيدة جداً عن تلك التي يأخذها الأطباء المحدثون والمطوَّبون النفسيون، وهم يقولون إن الغرائز العدوانية والغرائز الجنسية تطالب بحققها على أى حال لأنها لا تستطيع أن تمنح نفسها الحياة في الحقيقة الواقعة، ولذا فهي قد تحصل في مجال الفن على ترضية بريئة مثالية. وبهذا تصبح المسرحيات المرئية والمأساة، وأدب القصة بمثابة اشتقاق، وصمام أمن، فنحن نذهب

إلى المسرح أو نقرأ القصص لكي نرتكب في الخيال وعن طريق أشخاص «وسطاء» الأعمال التي تمنع نفوسنا من ارتكابها، ومثلنا في هذا مثل المؤلفين الذين يفعلون في مؤلفاتهم ما لم يستطيعوا عمله في الحياة . وحيث إننا نكون قد أكلنا بهذه الصورة الفاكهة المحرمة ، فإنه لن تكون لدينا الرغبة في أكلها واقعا ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة ، والفن لإجالا يكون بهذا بمثابة ظاهرة تحويل الكبت إلى السمو ، وبطريق التشابه الساحرى .

والمذهب الجمالى الذى يتحدث عنه آلان مذهب يكاد يكون طيبا ولو أنه يختلف عن مذهب « الكاتارزيس » . وهو يرتبط بالنظرية التى طالما حدثنا عنها بشأن الطبيعة الفسيولوجية للانعفالات ، والعواطف الجارفة، بمعنى أن القلاقل النفسية ترجع أصلا إلى قلاقل جسمية كالإثارة العصبية وانقباض المجارى الدموية ، وه العواصف العصبية ، ويكون دور الفن ، كدور أدب اللياقة والألعاب الرياضية تهدئة النفس بطريق تهدئة الجسد عن طريق النظام . ومن هنا يتصف « الهدوء وحكم الذات هدوءاً فى الأعمال المسيرة والمخطيرة التى يمارسها فى الحياة بشئ من الجمال . ولنلاحظ أن اللغة الساذجة تقول دائما: إن الشجاعة جميلة قبل أن تقول إنها طيبة » .

وعلى عكس هذا لا يمكن أن تكون « العواطف الجارفة جميلة، ويكون الخنوع قبيحا والغضب قبيحا والقلق قبيحا . وما من شك فى أن الجبن عبارة عن الخوف من أن يكون الجبان قبيحا . « فالن يخفف إذن من وطأة هذه العواطف الجارفة ، ويبقى عليها لنفس السبب وفى نفس الوقت جمالا على أن « علاقات الحب تترى الناظر إليها بشرط أن تكون العواطف الجارفة وتخفف منها حين توظفها » ذلك أن الذى يحكم على هذا فى نهاية

الأمر هو العاطفة الجارفة التي يجب قهرها . . . وأن من الضروري تهدئة الحب بعد الرقص ، والفضب بعد مباراة المبارزة ، والخوف بعد مباراة سباق الخيل، وما هذا إلا الحقيقة التي تؤكد أن الفن لا يعبر إطلاقاً عن العواطف الجارفة ، بل هو معبر عن العواطف الموزونة ، وهو يطهرنا منها لأنه يقهرها . وفي إطار هذه الحقيقة ، لا يمكن أن ندهش من أن يكون الجمال بمثابة ملك الأخلاق (٢٠) .

« بهذا يعمل أى فن على تنظيم جسم الإنسان تبعاً للحكمة ، ، — وبعضها كفن الحركة أو الفنون الحركية تفعل هذا بطريق مباشر بالحركات التي تطبعها على الجسد ، وهذا هو الشأن في الحفلات الاستعراضية، سواء أكانت دينية أم غير دينية ، تلك التي نجدها لدى جميع الشعوب . ولقد كان هدف أقدم الفنون استعادة الغضب وتنظيمه ، أولاً وسط الجماهير « وأثره هو ، معالجة الارتجال غير المنتظم ، الذي تتميز به العواطف الجارفة، على أن القوة البشرية نفسها ، هي التي تظهر في هذا التطور من منظمة منطقية، (٢١) هذه هي الحال أيضاً بالنسبة إلى الرقص ، « وتتضمن هذه الحال إخضاع حركات معينة لقاعدة معينة (٢٢) ، وهكذا يمكن القول إن كل رقص رفيع بقدر ما هو رقص ، وإذا ظهر أحياناً غير لائق في نظر من كان غريباً عنه فعليه أن يستنتج أنه يبيع الكثير ، (٢٣) والفصاحة تربط بين الفن وضبط النفس بدرجة لا تقل عن هذا ، « فالخطيب غالباً ما يعبر عن عواطف جارفة حقيقية ، لكنه يسيطر عليها دائماً وينسحب منها إن صح القول ، لينصرف بالتالي إلى انفعال منظم موزون، يجب أن يسمى الشاعرية، (٢٤) . مع هذا ، فإن « أحسن مثل هو الذي تعطيه الموسيقى ، أو قصد الأغنية ، فالإنسان هذا يكون فريسة للخيال ، أى للانفعال وللعاطفة الجارفة ، فبن ويصبح ويزأر تبعاً للأحوال ، وبحيث لا يكاد يكون ما ينطق به من قبيل اللغة ولا الثغنى والنغم الموسيقى صيحة محكومة .. صيحة تقلد نفسها بنفسها وتصفى

إلى نفسها وتستمر بنفسها ، وكل دوار أو قفزة مفاجئة أو اختناقية للذات بالذات تحول النغم إلى الضوضاء . فالموسيقى أصلاً تترجم نظاماً من نظم جسم الإنسان إذاً ، وهى بالضبط تقنية أو تطهير من جميع العواطف الجارفة ، (٢٥) .

والفنون التى لا يكون فيها الفرد ممثلاً ، بل يكون مستمعاً أو ناظراً تهدف إلى نتائج مماثلة لهذه بوسائل مماثلة أيضاً ، وتقدم «أشياء مركبة تؤثر فى الحواس كموسيقى وتصوير زخارف ومبان» (٢٦) .

ونفس الشئ ينطبق على فن النحت . لأن «نظامه القوى يحدد وضع الناظر تبعاً له ولحكمته دون أى كلام» (٢٧) .

أما الشعر فهو «يعبر فى اللغة الشائعة عن عواطفنا الجارفة نفسها فى حين ينظمها فى نفس الوقت ، وهكذا تصبح عواطفنا الجارفة شيئاً ومنظراً بفضل الشعر ، حيث نقرب من فقدان الأمل والغضب والحب الذى يفقد الإنسان وعيه ، ونميل إلى أعلى ، ولكننا لا نسقط . وحيث إن آلامنا تظل على مسافة بعيدة ، وكألو كانت غريبة عنا فإننا لا نستبدلها بنوع من الجلالة كما فعل جوبيتر على قمة إيدا» (٢٨) .

وأما فن البناء فهو «يمارس على الجسم البشرى أثراً قوياً وسببيرة ، بطريق الكتلة والطرق والالتواءات المفروضة عليه . وبدقة أكثر يمارس أثره هذا بطريق صدى الصوت الذى يضخم وقع أقدامنا وكلامنا ، وكذا بوجه خاص ، بطريق تغيرات المناظر التى تكشف لنا عن أقل حركاتنا . وهذه الحركات ، تصور لى عالما حملت قسوى به ونظاما أطبقه على نفسه لكيلا أصبح أو أبعث ضجيجاً ، ففن البناء إذا يدعونا إلى الحركة وإلى الهدوء ، الحركة المنتظمة والهدوء المنتظم» (٢٩) .

هذه الوسائل التي ترمى إلى فهم «الدعوة إلى النقاء» هامة ودقيقة وخصبة بتطبيقاتها المتعددة، ولكنها تغفل الأساس الجوهرى؛ فهى إذ تبحث فى الآثار التى تتركها الأعمال الفنية، تجدها لا تدخل القيمة الفنية فى الاعتبار. فإن كانت الأشياء الجميلة تتصف بأنها منقية، فنحن لا نرى أنها كذلك لأنها جميلة... إذ يمكننا أن نترض على مقاله أرسطو فنقول إنه إذا كان الأمر فحسب احتياجاً عاطفياً جيا ودوافع جارية رقيقة أو شديدة فإن من السهل على قصة صحفية أو مسرحية تمثل على قارعة الطريق أو فيلم بدرام فليلة أن يفعل ذلك كما تفعل «الابنادة» أو «روميو وجوليت» و«الملكة الميتة»... بل وأحسن مما تفعل هذه. وإذا لم يكن للفن هدف — هكذا نرد على آلان — إلا ضمان سيطرة الإرادة على الآلة الجسدية، فما قيمة «فلورا» لنيسان، أو «الفضول» لفيغالى، أو «الكنيسة المقدسة»؟ قد يكتفى لىكى تسبطن على عواطفك الجارفة أن تنشر الحشب أو تحرق حديقتك كما ينصحنا آلان، ويقصد أن تشغل جسمك بعمل منتظم منظم يجمع فىك ثورة الأعصاب ويخفف من تور عضلاتك... ولذا نجد أن آلان يأخذ لنفسه راحة فى نظريته حين يتحدث عن فنون الحركة كركوب الخيل والمبارزة الرياضية والرقص، وكلها أقرب لمجال الرياضة. والنظرية تنطبق بأقل سهولة على فنون المنظر الخالصة، أو فنون الاستماع الخالصة، وهى التى تترك الجسم دون نشاط. أليست هذه الفنون بأقل قدرة فى إيجاد اللذة التى تتولد من «توافق الآلية والإرادة»، وحيث نرى نموذج كل العواطف الجمالية تاما كاملا (٣٠)؟

ومع كل فعاطفنا ليست قاسدة دائما، فإلى جانب الحب الجنونى نجد الحب العاقل، ويمكن أن يكون الخوف شيئا آخر غير الجنون الدموى. كما تكون الشفقة شيئا غير انقلاب الأمعاء. إننا نجد هنا توافقا تاما بين «العملية والإرادة»، والفن هو الذى ينقينا من هذه العواطف البائسة

للسلام والأمان ، تلك التى يقرأها رجل الأخلاق ، كما يتقينا من أخطرها .
وعندما أقرأ سوفوكل قراءة شاعرية ، أفلت من كل خوف ، ومن كل
شفقة . ومن كل حب ، لأن ، حساسية الخيال ، قد حلت محل . حساسية
القلب . . . وبتعبير آخر — كما يرى بريسون ، نجد أن النشاط الشاعرى بهاجم
المشاعر الجارفة مهما تكن ، وللعاطفة الجارفة بصفة جارفة ولجورد أنه —
أى هذا النشاط يارس عمله . فالآلم الذى يخلصنا منه ، والكاتارزيس ، لم يعد
هكذا أحلافيا ، بل إنه سيكولوجى لحسب . والعاطفة الجارفة مزاج مختل
لأنها ترمى بطبيعتها إلى عرقلة نشاط الروح العميقة بصفتها بؤرة كل نشاط
شاعرى . أما من وجهة النظر الجمالية . فيلاحظ أن العنصر المرضى فى
العاطفة الجارفة لا ينحصر فى هذا الخلل الخاص أو ذاك ، بل إنه هو العاطفة
نفسها ، وفى هذا عجز ميتافيزيقى إن صح التعبير ، عجز لا يمكن أن تكون
طاعة الشاعر طاعة عبياء لقوانين الأخلاق عاملا من شأنه أن يغير شيئا (٣١) ،
فاللذة الجمالية إذا ليست بالضرورة تلك السعادة التى يشعر بها الفارس حين
يسيطر على حصانه ، بل هى قبل كل شيء لذة الخلاص التى يختص الفن
بمنحنا إياها . . . خلاص ينقى ، أو تنقية تخلص . على أن الأمر قد يكون
هو بعينه خاصا بالتنقية وبالانبهار ، وقد يكون من الضرورى أن نلجأ
إلى الصوفية بدلا من الطب لنعطى فكرة عن الشيء الذى أسميناه
توقف نشاط . الانبهرس ، (العقل) لصالح . . . الانبها ، (الروح)
ما دام هناك تشابه بين هذا وبين ما يسميه المتصوفون الانتقال من التفكير
إلى التأمل .

وبالاختصار تصبح ، الكاتارزيس ، هى التجربة الفنية نفسها ، لأن
القوة التى يمتلكها الفن ويهزنا بها هى التى تقيس قدرته . الكاتارزيس ،
بالضبط . وينبج عن ذلك أن عملا تنعدم فيه حقا الناحية الأخلاقية لا يمكن
أن يكون عملا فنيا بالمعنى الصحيح ، وأن عملا يكون فنيا لا يمكن أن يكون

حقاً أخلاقياً، فالإباحة في الموضوع أو في التفاصيل تخفى ويلتفهما الإشعاع الجمالي كما تلتهم النار شيئاً ما . ويحدث هكذا أن موضوعاً لا أخلاقياً يفقد كل ضرره أو جزءاً منه . فمذه قصة أوديب الملك في ذاتها مشكوك في أخلاقيتها . . . ومع ذلك فكم هي عظيمة على المسرح . . . ومن منا يمكن أن يضيق ذرعاً بمشاهدتها ؟ ذلك أن ما يقبل المعارضة من حيث الأخلاقية عنصر يتصه بريق الفن ، ونحن نعلم أن بوسويه نفسه قد استثنى من كراهيته المعهودة للفن المسرحي ، مؤلفي المسرح اللاتين ، ونعلم أنه في الوقت الذي كان يهيم فيه على تعليم ولي العهد ، كان يعلمه مسرحيات تيرانس الهزلية ، وكان يعرف كيف يقرأ وكيف يستخلص جيداً الحرية الموجودة في النص . ولا شك أنه كان يرى - على حق - أن فن الشعر هو الذي يجعل من هذه الحرية - شيئاً لا يضرب في شيء . (٢٢) . لكن كلما كان الموضوع مسيئاً للأخلاق فإنه يحتاج إلى فنية أكبر لنستخرج منه عملاً سليماً . بذلك لا يمكن أن يكون كل شيء قابلاً للتنقية بالفن . فقصّة قبيحة للغاية ، أو رسم إباحي لأقصى الحدود يمكن أن يلفت انتباهنا بقوة ، لكنه لا يستولى إلا على نشاطنا السطحي ، كما يفعل فينا درس تعليمي ثقیل ، يمنع ظهور نشاطنا الشعري ، آلياً من القيام بوظيفته .

ويفتح عن نفس هذه المبادئ . أنه كلما اقترب فن من الحقيقة ، كان أقل ، كاتارزية ، فصورة فوتوغرافية لامرأة عارية أقل طمراً من صورة صورها فتان بألوانه لنفس المرأة ، وصورة فوتوغرافية بألوان أقل صعوبة من حيث تقدير قيمتها من صورة فوتوغرافية أبضا لنفس المنظر لكنهما بالأسود والأبيض . هكذا تكون الواقعية ، وهي أقل أشكال الفن فنية ، هي التي تدخل في مجال الخلاف والاحتكاك بالأخلاق ، وخاصة حين لا يكون الجمهور قد أعد لذلك . فلوحة ، أولمبيا ، لمانيه مثلاً لوحه أنارت غضب الناس ، ومع ذلك فهي ليست أقل إباحية من النساء اللاتي صورهن

لوتيسيان في عصر النهضة ، لكنها — أى لوحة « أولمبيا » لم تعد تستجيب إلى القوانين السائدة منذ عصر النهضة ، كما أنها تحطم بالوانها الروح للتقليدية الأكاديمية . ولذا فقد تعذر على الناظرين إليها ، حين بقيت فيهم الحيرة ، أن يدركوا الأثر الفني فيها ، لاهتمامهم بمادية الموضوع ، وهو موضوع في نظرهم ذو واقعية مذهلة إن أنت نظرت إليه على أنه « غير مصور فنيا » ، وعلى العكس ، فكما كان الفن بطبيعته قادراً على نقل الواقع فإنه يتخلص من خطر اللا أخلاقية . هكذا الموسيقى ، فهي لا تستطيع أن تهبط إلى الواقعية الطبيعية التي تهدد دائماً فنون التصوير والنحت والأدب بالاختفاء ، وإن هي فعلت ذلك لتهبط إلى العدم . لكنها إذا انضمت إلى فن آخر أكثر واقعية ، فإنها تمتطع بممارسة التسامى وترتفع إلى السمو الذي لم يستطع هذا الفن الآخر أن يصل إليه . . . ومثال ذلك ما فعله ديوبسي ، فقد استعار هذا الموسيقى مقطوعة سان سباستيان من أنوزيو وصورها بأن أضفى عليها من روح أسطورة متريدات (٣٣) . كذا نجد أن الفنون التصويرية ، قديمها وحديثها ، وتلك التي تستخدم قدرأ أكبر من التجريد تنعرض للأخلاقية بنسبة أقل من تلك التي تسيطر عليها روح تقليد الطبيعة . ولقد كان فن النحت اليوناني في الحقبة القديمة منه ، وفي عصره الذهبي للكلاسيكي أنقى من نظيره في الحقبة الهيلينية .

واجبات الفنان

لقد دافعنا عن حق الفنان وقلنا إنه غير مذنب . . . فعلنا هذا في القضية التي أقامتها رجال الأخلاق ضده . لكن هل يعني هذا أنه ليس على الفنانين في نظرنا واجب ومستولية إزاء الجماهير ؟ طبعاً لا . . . لكن هل يصدر لنا بروتير هنا أمراً بأن نعود إلى النظام ونعدل من سلوكنا ، ما دامت اللا أخلاقية في نظره « مندمجة في مبدأ الفن نفسه » كما قال ؛ نعتقد أننا إذا

تركنا جبهه على عاتقه ، لأخطأنا خطأ هداما في حق العادات الطيبة ذاتها .
 فنظرنا إلى أنه مضطر إلى ألا يتوجه إلى النفس إلا عن طريق اذنة الحواس ،
 فإنه يجب أن يفرض الفن تحذيرا حكيما تكون أول بنوده ألا نهجث عن
 موضوعه في ذاته ، ، فموضوع الفن أو هدفه موجود خارجه وفيما وراه ،
 وإذالم يكن هذا الموضوع أخلاقيا تماما ، فهو اجتماعي ، وما هذا إلا نفس
 الشيء ، هكذا تكون للفن وظيفة اجتماعية ، وتكون الأخلاقية
 فيه هي الضمير الذي يعمل بناء عليه ليثبت أنه قد قام بوظيفته هذه خير
 قيام ، (٣٤) .

كان لابد أن يصل برويتير إلى هذه النتيجة بناء على منطق نظريته ،
 فهو يبنى لأنه وريث بوفالدي وجوزيف دي ميتر ، ولكنه النحق بالبصار
 المتطرف وبالمذاهب الفنية التي كانت سارية في نظم الحكم الدكتاتورية :
 فالفن عنده خادم أمين الأخلاق . والأخلاق بدورها تطابق حالة معينة من
 أحوال المجتمع . لكن أي شرح تقدمه لهذا الرأي قد لا يكون مجديا ، إذ
 نقول : هل نحن في حاجة إلى أن نكرر أن القيم الفنية والقيم الأخلاقية
 نوعان مختلفان تماما ؟ وأن الجمال يتبع مجالا يخالف مجال الفعالية ؟ وأن الفن
 بصفته هذه ليس له هدف أو موضوع إلا هدفه وموضوعه هو ؟ إذا نحن
 رفضنا منحه استقلاله الذاتي قلناه ؟ إذا كان الحل الذي يقدمه برويتير
 حلا لا يمكن قبوله ، فعلى هذا أن المشكلة لا تزال قائمة ، وأن الفنان من
 وجهة نظر الفن غير مسئول إلا عن عمله الفني ، لكنه مادام إنسانا لا يمكن
 أن يظل غير مبال إزاء كل ما هو إنسان . فإنه مسئول عن التأثير الذي
 يمارسه ، وليس من حقه أن يفصل يديه ويتخلص من هذه التبعة . هذا ولا
 ينبغي أن نخطئ التقدير فيما يتعلق بالدور التعليمي الأخلاقي ، أو الحضاري
 للجمال ، فهذا الدور يستمد لدرجة كبيرة جدا على الاستعدادات الذاتية للفرد ،
 حتى يكون شاملا جدا وفعالا للغاية ولقد قال أحدهم : إنه إذا عود شاب نفسه

على تذوق الأشياء الجميلة ، لتوصل شينا وشينا إلى أن يخلق من حياته ذاتها عملاً فنياً ، (٣٥) . لكن هذا في نظري تفاؤل مبالغ فيه ، وسلطة الجمال على الجماهير أقل قوة من تلك التي يمارسها على الفرد ، ونحن هنا لا نتفق وما قاله فيكتور هوجو من أن الحساسية إزاء الفن تعنى عدم القدرة على ارتكاب الجرائم ، (٣٦) . فليس يكفي مع الأسف أن تفتح متحفاً أو مدرسة لكي تغلق سجنًا ، وعلى أى حال فإن مجموع الأفراد الذين يحسن الفن من أخلاقهم قليلون . وهـ الاعتقاد بأن حب الإنسان للأعمال الفنية العظمى حبا مطلقا يمكن أن ينقى القلب والحياة ، اعتقاد يكاد يكون غاطنا على الدوام . فلنألما رأينا أناساً لا حصر لهم قد أحبوا أكل المقطوعات الموسيقية وأجمل اللوحات الفنية ، وظلوا مع ذلك من الرعاع . فتأثير الفن في تقدم الأخلاق تأثير بسيط جداً ، هذا هو الشيء الذي لم يستطع باخ أو بيتهوفن أو جوته أن يفعله لإخوتهم الألمان ... فكيف يمكن أن نأمل أن ينجح كوروسيزان ومايس في هذا ، (٣٧) .

لاشك أن التأمل الفني يسكت اندفاعات العواطف فبنا ، ويرفعنا إلى درجات عليا يستحيل فيها على الشر أن يعيش . ونجدها هدوءاً يتفوق نباتنا الطيبة . ويكفي هذا لكي يؤدي التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال ، وإلى ميلهم إلى التقابل تقابلاً مطلقاً . غير أن تحديد موقف أخلاقي حقيقي يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير ، ذلك أن الإعجاب الجمالي قصير الأمد ، في حين أن مكافحة ميولنا الرديئة تجري دائماً وفي كل لحظة ، ومذهب الدعوة للنقاء ، يوقف العواطف الجارفة مؤقتاً ، ويحذرنا بمآذيته السحرية ، ولكنه لا يحاول اقتلاعها من جذورها ، ولا يظهر الطبقات العميقة التي تطفو فوقها الإغراءات وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة . وحتى النبل الذي تنقله إلينا رؤية الجمال شيء ليس له توصيف أخلاقي . وأكثر من ذلك فإنه ابتداء من هذا التقابل بين الطرفين - الخير والجمال - فإن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال

نموهما في غالب الأمر في اتجاهات متعارضة . فالفن له أحد أثرين ، فهو إما يبهز أتباعه دائما لدرجة أنه يطعمهم بمغزاه الأخلاقي فيها ، وإما يعتقد أنه يتمتع باستقلال كامل . وبالتالي يمدنا عن المعنى الأخلاقي أصلا . وبين هاتين القيمتين يقوم توتر لا يمكن تجنبه ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين الاثنين بحيث تكون لإحدهما الكلمة الأخيرة .

ومن واجب الفنان أن يعترف أولا بأن المطالب الأخلاقية تعلو المطالب الفنية ، ولقد سبق أن أوضحنا أن هدف الفن خير العمل الفني ، في حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان . وما من شك في أنه لكي يكتمل خير الإنسان فإن من الضروري أن يفرض هذا الخير تمتع الإنسان بالجمال الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة . غير أن هذا التمتع لا يكفي لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملا ، ولا يقدم كذلك ما يمتد الهدف الأخير في هذا المجال . على أن الحياة الإنسانية تفتطم وتسير نحو هدف آخر يمدداها ، هو خير الإنسان كاملا ، تقصد الخير الأخلاقي ، أو الخير فحسب . وصحيح أيضا أن الفن في ذاته يفوق بطريقة ما ، التميز بين الخير والشر ، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة ، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهي أعضاء التأمل الفني التي لا غنى عنها ، حتى ولو كانت مصطبغة بصبغة الفهم العقلي ، والضمير ، وقد عرفناه بأنه العقل المنظم لما يفعله الإنسان ، لا يقع فريسة لمثل هذا السراب . وينتج عن هذا أن هناك نوعا من القبح الأخلاقي ، غير الجمالي ، لا يختفي حين لا تعمل الحواس ، لأن ممارسة الشر الأخلاقي تتم لا بالنسبة للحواس ، بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم ، وفي نهاية المطاف للعقل المبدع نفسه . ومعنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح ، لكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال والقبح معاً . هذا هو السبب الذي من أجله يسبق الحكم الأخلاقي ضرورة ، وفي نهاية الأمر ، الحكم الجمالي ، وهذا هو السبب أيضا في أن

والتبني بين الخير والشر لا يحدث ، كما لا يحدث بين الجميل والقبيح بالنسبة لمركز معرفة قابل للزوال . ويحدث هذا التمييز حقا بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق ... وبالنسبة لله في نهاية الأمر (٢٨) .

لقد يقول القارىء لنفسه : ما كان الأمر يستحق أن نفند آراء برونتيير لكي نجعل من الفن نشاطا تابعا للأخلاق . غير أن موقفنا في هذا يغاير موقف برونتيير أساسا إذ لا نعتقد أن الفن لا أخلاق في ذاته ، بل نعتقد في عكس هذا رغم أنه لا ينبغي أن تثق في الناس كل الثقة وهم ماهم عليه .. وأظن بالإضافة إلى هذا أن حرية التعبير لدى الفنان ليست دون حدود وأنه ليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأفواله نتائج نهائية . وأؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن للأخلاق أن تتدخل عند ما يكون الأمر أمر خبير العمل الفني ، فإذا لم يكن لكل من الفن والأخلاق عالم مستقل ، فإنهما يظلان عالمين مستقلين ذاتيا ، واتباع الفن للأخلاق لا يمكن بناء على ذلك أن يكون مباشرا اندماجيا أصيلا فيه كما هو الشأن في فنون الدعاية التي يدعى الذين يمارسونها أن الفكرة الأخلاقية أو الاجتماعية التي تتضمنها هذه الفنون هي التي يجب أن تهتم على كل شيء وحتى على الإلهام نفسه فيها . لا يمكن إذا إلا أن تكون التبعية غير مباشرة ، غير أصيلة فيه ، حتى تساعد على ممارسة النشاط الإبداعي ، طاقات الفن والطبيعة الشخصية للفنان ، وحتى يتمكن الفنان من استبعاد هذا المنظر المسرحي أو تلك اللوحة أو ذلك الموضوع . هذا قانون ، إن فهم هذه الطريقة ، فإنه يحتفظ بقوته ، لكن لا يمكن أن يخضع له الفنانون إن لم يعرفوا ماهيته تماما : فكما فرض رجل من دعاة الأخلاق قاعدة أخلاقية صارمة — كما يفعل برونتيير — كلما فسد العمل الفني . والعكس صحيح . ويقول مارتينان بهذا الصدد أن قصيدة يسب فيها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون بالنسبة لنا قصيدة جميلة . وهذا موقف يشبه موقف فنان يحب رفاقه من بني البشر ،

إن هو اعتدى عليهم في عمله الفنى فقد هذا العمل جماله وجاذبيته . وهكذا يصبح احترام النفس البشرية ضرورة تضم فضيلة الفن ذاتها ، ضرورة لا غنى عنها قدر عدم استغناء الشاعر عن قاعدة من قواعد الوزن الشعري ، أو قدر عدم استغناء فنان تخصص في النواحي الدينية عن تصوير صورة يمكن أن تؤدي الصلاة أمامها ، (٣٩) .

وحب الناس ، وبوجه خاص حب جمهور المعجبين لفن فنان معين قد يكون أكثر الأمور التي تفضب فلوير . ذلك أنه ، في نظرياته وفي مؤلفاته على السواء ، يخلق التناقض بين الفن والأخلاق استمرارا ، ولا ينتهي إلى مخرج من هذا التناقض . فالعُيوب التي أخذها البعض على قصة « دمام بوفاري » ليست في رأي كلها غير قابلة للتنفيذ ، إذ كيف يعاب على المؤلف تصويره للبطللة وهي تتمتع بمض الوقت بالسعادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا وكيف يضفي عليها جمالا جدياً بفضل هذا الحب المحرم ؟ هل يعنى هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى إن هي انتصرت على الفضيلة ؟ أليس من الضروري أن نحل ونناق الجروح العفنة لكي نضمدها ، ونعرف أين يوجد العفن حتى نقضى عليه ؟ إذا لم يستطع القارىء أن يستخلص من كتاب ما ، حكمة أخلاقية موجودة بين طياته ، كان معنى هذا أن هذا القارىء أبله ، أو أن الكتاب نافه من ناحية الدقة : إذ أن الشيء الحقيقي طيب لأنه حقيق ، والكتب القبيحة لا تكون عديمة القيمة أخلاقيا ، إلا لأن الحقيقة تنقصها . . . إن هذا لا يحدث كما يحدث في الحياة ، (٤٠) . تلك قاعده سليمة فيما يتعلق بالكتب القبيحة . أما ما تبقى . . أى ما يتعلق بالكتب الأخرى فالنتيجة تتعدى حدود هذا . . . أو لنا بالأحرى نخفى حين لا نتحدث عنها ناحية من نواحي المشكلة : ذلك أن الحقيقة شيء طيب حين يقال قولاً ، وبشرط أن يفيد الشخص الذى توجه إليه . لكن ليس الحال هكذا دائماً ، إذ ، لكي نستخلص الحقيقة الموجودة في الحياة أو

في العمل (الأدبي أو الفني) الذي يمكن تفريره دائماً من ناحية من نواحي الحياة ، يجب أن يكون القارىء نفسه على أخلاق ويجب أن يكون ذكياً . ويقال هنا إن كل شيء يمكن أن يتصف بالأخلاق الحسنة بالنسبة لذوى الأخلاق الحسنة . لكن هل كل الناس من ذوى الأخلاق الحسنة ؟ وحتى إذا فرضنا أن القارىء من ذوى الأخلاق الحسنة بالفرصة ، فن غير المؤكد أن يكون ذكياً بما يكفي لفهم الدرس المتضمن في الأشياء (٤١) يقول فلوير : وفيم بهمي من الأغبياء ؟ إننا لاستطيع موافقته على ذلك ، فالإحسان يبدأ بالاهتمام بالضعفاء ، وأكثر الضعفاء ضعفاً ضعاف العقل... ومن منكم يستطيع المساس بمؤلاء الصغار . . .

تتمتع اللاأخلاقية الجمالية في أيامنا هذه بإقبال شديد ، ولقد كان هذا أثراً من أسوأ الآثار التي تركتها لنا نظرية الفن للفن ، مادامت تعتبر احتقار الناحية الأخلاقية علامة من علامات العبقرية ، ودون أن نذهب إلى هذا الحد ، يعتبرها الكثيرون أساساً من أسس النجاح الفني . فهاك بول ليوتو مثلاً يقول :

« يجب ألا نتم أبداً بمغزى الكتاب ، من حيث أثره الطيب أو الردي... أبداً... أبداً... فلنكتب ما نريد كتابته .. أما الباقي فلا أهمية له... » وهناك آخرون غير « ليوتو » ، ممن لم رأى آخر ، إذ يحكى مثلاً عن هنرى بيك أنه مزق مسرحية كتبها كاملة لأنه رأى أن النهاية التي وصل إليها والتي يمكن استخلاصها منها لم تكن سليمة . أما كلود فاير فهو يرى في بساطة أن مهمة الكاتب القصصى تنحصر في تسلية الجمهور وتوفير الراحة له ، ويضيف قوله : « لكن لا ينبغي أن تكون هذه الراحة ضارة . بل يحسن أن تخرج النفس من الكتابة وقد ارتفعت معنوياتها بدلاً من أن تكون قد ضعفت . » ولقد ساعدت مذاهب الفن المهادف لدرجة كبيرة جداً في العمل على القضاء على فكرة عدم مسئولية الفنان وفي إلهامه رد الفعل المحتمل لإزاء

أعماله الفنية . ولنذكر هنا أن ستانيسلاس فوميه ، قد سئل خلال قضية مشهورة نوقشت خلالها مسألة ما يتركه الأدباء من أثر في الناس ، فأجاب : « إن على الأدب أن يتمتع بشرف وشجاعة كبيرين فلا ينشر شيئاً لا يمكنه من الدفاع عن حياته هو . » ويصرح هرفيه بازان هنا بقوله : « هل يجب أن أصرح لكم أنني غالباً ما ألقى على نفسي الأسئلة لكي أعرف ما إذا كانت كسبي تنطوي على فائدة ما . . فإن هي بعثت خيبة الأمل لدى الناس ، وجدت عندى الرغبة المتزايدة في أن تفعل ذلك . » سخرية نجدها أيضاً عند فليسيان مارسو حين يقول : « سوف يهمنى الناس بأى اعتقد أن الصحة الأخلاقية شيء صحيح . » والحقيقة أن مارسو ليس في حاجة إلى الاعتذار إزاء هذا الاتهام الذى يشرفه ، لأن اعتذاره هذا في الواقع موجود فى امتداد الموهبة الفنية ، فالفنان رغم أمانته الشخصية مخلوق يعطى للناس شيئاً ويعطى نفسه لهم . . أليس الإبداع الفنى يتضمن لكشف ما وفى نفس الوقت تضحية مستمرة لذات المبدع ؟ ألا يتبع العمل الخلقى إن نظرنا له من هذه الزاوية ، من وجود جوهرى يتمتع به الفنان ؟

إن القاعدة التى أوصى بها بقراط الأطباء بقوله : « أولاً أبعادوا الضرر » هذه القاعدة تنطبق على أهل الفن أيضاً . فعلى الفن ألا يؤذى أحداً ، إن لم يكن يفعل الخير . « وإذا كان فى استطاعة الفنان أن يعمل عملاً فنياً غير أخلاقى وبقصد سابق ، فالواقع أن هذا النوع من الفنانين نادر الوجود ، والذين يعرفون الفنانين ذوى الأصالة الحقبة يعلمون هذا . وحتى عندما يحدث ذلك فإن مصلحة المهنة تكون دائماً قادرة على تصحيح هذا البده السىء . » بحيث تخفى الإرادة الأولى وتذهب فى طلى النسيان ، وينتهى الأمر بأن يكون العمل سليماً من الوجهة الأخلاقية . ففى لوحة « الصديقان » للمصور كوربيه نرى منظراً من مناظر الحب المنوع . لكن إذا كان أحد من ساءت نياتهم يستنتج من هذا فساداً فإن كوربيه نفسه ،

وقد سيطرت عليه فنيته كان قد نسي نيته الأولى ولم يعد ينتبه إليها خلال تنفيذ العمل ، بل كان قد انتقل مباشرة إلى الإمكانيات الجمالية . . . وقد ذهبت جزيرة العشق ، ليسبوس ، (التي صورها) بعيداً جداً لدرجة لا يمكن أن يفكر فيها أو نراها . . . ونحن حقاً لا نرى في اللوحة إلا التوافق العظيم المتكامل بين الألوان وبين الخطوط . ومع هذا فن الجائر أن يبق القصد الرديء قائماً كاملاً وأن يسيطر على تنفيذ العمل دائماً ، وهناك أعمال فنية شاء أصحابها أن ينزعوا النقا عنها وظلت تحمل علامة رغبتهم هذه واضحة ، (٤٢) هذا ، وإن أردنا أن نصدق ما قاله جول رومان ، تعين علينا أن نؤمن براءة فلوير حين كتب « مدام بوغاري » ، وزولا حين كتب « نانا » ، . . . لكن لا بد أن نرفض الاعتقاد براءة أندريه جيد ، لأن « الفسكرة التي كاد يفسد بها الشباب لم تكن بالنأ كيد إلا مبعث سرور عنده » .

لا بالنأ كيد . . . لكن ماذا يعرف جول رومان عن هذا ؟ وهل كان رومان يتمتع بالقُدرة على النفاذ إلى القلوب ؟ إن حب الخير كان غالب به الفنان بضطرنا ألا نتقدم استخفافاً نحو مثل هذه البئر الخطرة ولعل من أدق الأمور أيضاً الانتباه إلى المحاكم في هذا الصدد : ففي عام ١٩٣١ انتحر شاب واتهم أبوه أندريه جيد « بصفته مؤلف « غذاء الأرض » بأنه مسئول عن ذلك . ثم نشر نوع من التحقيق تحت عنوان « مجرم ، أو اتهام على عاتق نفس ضد أندريه جيد » ومنذ ذلك الوقت ونحن نسمع بعض المحامين يلقون بهمة ترجع إلى أخطاء زبائنهم من الشبان . . . يلقون بها على هذا الأديب أو ذاك ... باعتباره مسئولاً عن إفساد أخلاقهم . إننا لا نبحث عن تبرئة هؤلاء الأدباء بأي ثمن . فنك ولا شك منهم من يعتبر مثلاً سيئاً ، ومن يستحيل ، أو يصعب تحديد مسئوليتهم ، لكن لا بد أن نقول إن تلك المسئولية تتناسب وطبيعة الشخص الذي يقع تحت تأثير المؤلف . ألم يعاون رامبو ، ولم يكن ملاكاً كما نعلم ، في تحويل كلوديل عن

عبقريته؟ ثم إنك إذا صادرت كتابا ما ، ألا ينتج عن ذلك زيادة عدد قرائه؟ ألا نرى شبابا معينا يهرول لرؤية الأفلام الممنوعة على من كان عمره أقل من ١٦ عاما؟

إننا لا نرمي إلى إنكار حق المجتمع في حماية الأفراد من محاولات الفساد. فإذا كانت الدولة تقوم بمنع صناعة الصور البذيئة وعارية بيعها فإن لها الحق كل الحق في هذا . أما المشكلة التي تضعها أمام أعيننا الأعمال الأدبية أو الفنية الصحيحة ، فهي مشكلة يصعب حلها . صحيح أن المصلحة العامة تفرض وقف كل ما يضر بالأخلاق العامة وكل ما يدخل في نطاق الأفكار الاجتماعية الهدامة . لكن لا ينبغي أن ننسى — هكذا يقول مارتين — إن المصلحة العامة تتضمن أيضاً احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال، واحترام حرية البحث وطاقات التفكير والفكر والعقائد الراضية . وليست الدولة بمجهزة هنا تجهيزاً يكفي للحكم على هذه الأمور ، ولذا فإن عليها أن تقف موقف التحفظ إلا في الحالات العاجلة . والمجتمع هو الذي يمتلك هنا حق حماية أعضائه من التعريض على الشر، وذلك بطريق التعليم وضغط الرأي العام وعمل الجماعات . وتصبح المناقشة الحرة هي أحسن الوسائل حكمة . وأكثرها فعالية في القضاء على معاييب حرية التعبير .

هكذا تستطيع الدولة تجنب الهبوط إلى مستوى قبيح وارتكاب جريمة الظلم ، فهناك مؤلفات كان يعتقد معاصروها أنها لأخلاقية لدرجة خطيرة، ثم اتضح للأجيال التالية لها أنها من أكثرها يمكن أن يكون العمل الفني خصوبة وقدره على التثقيف . فلقد حكم على كل من « مدام بوفاري » و « أزهار الشر » بأنها مفسدة ، ومع هذا فقد كان من أوضح النتائج التي نتجت عن ظهور أعمال بودلير أنها حولت الشعر الحديث نحو عالم الروح وأنها أبقت روح البحوث اللاهوتية لدى الإنسان وهامى ذى التمايل اليونانية التي تصور الآلهة لم تعد توحى بعبادة ما . وعلى نفس النمط ، كما

يرى مارتان أيضاً ، يلاحظ أن ، الناحية الأخلاقية التي قد تمس النفس البشرية في القصص الذي يقدم فيه بروس اعترافات غامضة ، تتطور وتحول وتمحى بفعل الزمن ، ولا يبقى منها إلا بعض كشف أكثر حقاً ، عن القلب البشري . فكم من الصحيح أن ، المهم أساساً هو عمق التجربة الإبداعية . . وهو كل إدراك لما هو خاف في الإنسان ، مما ينتج عنه من الزمن توضيح يزيد عن ذى قبل للضمير الأخلاقي (٤٣) . أليس هذا أحسن وسيلة يقدم الفن بها خدماته ؟

إن بودلير ، وكذا بروس على ما اعتقد ، لا يزالان في حاجة إلى قراء يعلمون ببواطن أمور الفن ، والدرس الذي ينبثق عن أعمالهما ، وأعمالهما نفسها ، لا تزال في غير متناول الجماهير التي تسكاد تكون غير منقفة . ولذا يتعين علينا أن نكون على حذر ودقة حين يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية والفنية الموجهة لعامة الجمهور ، لقصد الأعمال التي تقع بطبيعتها تحت أبصار أرباب أيدي الجميع . تلك الأعمال يجب أن تكون على أكبر جانب من الوضوح الذي لا يستطيع نيات المؤلف أو حياته المشرفة أن تضمنها دائماً . فالعمل الفني — لعلنا نذكر ذلك — الذي يتم تنفيذه بكل إخلاص ، يدفع بجذوره إلى أعماق أعماق الإنسان ، بل ويذهب ليرسخ في لاشعوره . فإن كان المنبع غير نقي كان الذي يتفجر منه غير نقي أيضاً . ويلوح في هذا أن الميل الجنسي عند رودان قد صبغ كثيراً من التماثيل التي نحتمها ، هذا الوضع الذي لا يمكن أن يعاب عليه شيء في تماثيل « قبة » . أما ما عدا هذا التمثال فكل ماصوره رودان تماثيل تشتم منها حرارة تسكاد تقترب من اللذة الجنسية عنده هو — هذا في حين أن بيكاسو يتصور وهو « يصنع » لوحة كلوحة « الازدواج » ، تشكيلا جادا كهنتيا ، خاشعا . ذلك أن الأخلاقية كما نعيشها لا تتقابل دائما وأحرق مانهف إليه . ومعنى هذا أن من الممكن أن نجد وسط أحقر الميول الأخلاقية نوعا من التقزز

وحب النقاء في آن واحد . ومن هنا كان الفن مجالا يمكن أن نهرب إليه ونخرج من الآلام .. كما كان الأمر بالنسبة لمولاه ، الأطفال ، من أمثال فيون وفرلين .. وعلى عكس ذلك ، يمكننا أن نسمى بعض الفنانين « آباء أسر » أو قسسا طيبين .. رغم أن أعمالهم الفنية تبعث القلق . وذلك لأن الإنسان يميل أحيانا إلى البحث عن عدم النقاء ، ولأن الواجهات البيضاء الناصعة قد تخفى وراءها الدنائة الجفيسية التي تتحرك حية ، مكبوتة لا يمكن السيطرة عليها ، فترغم في الفن لنحصل على تعويض عن كل ما حرمت منه أثناء الحياة ؟ (٤٤) .

إلى هذا النوع من الفنانين ، لا يمكننا إلا أن نقدم نصيحة نأخذها من موريالك : تلك هي « أن نتق المنبع » . ولا أقول إن هذا بالأمر الهين ولا أستطيع أن أقول أنهم الذين حاولوا تحقيق هذا دون أن يتمكنوا .. لا أنهمم بنى .. ومع هذا فإن الحل الوحيد هو ذلك الذي ننصح به الأديب أو الفنان الذي يرى أنه يخترق حدود الأخلاق .. ننصحه بأن يغير من نفسه هو ، لامن عمله الأدبي أو الفني . إنها الوسيلة الوحيدة التي يتمكن بها من أن يدع نوعا آخر من الأعمال الفنية النابعة من ضميره الخالص ، والتي يحل بها الاحتكاك القائم عنده بين الفن والقانون حلا مستندا إلى الحرية . وهنا تتدفق غريزة خصبة ، عميقة نظيفة ، لا تقبل القمع ولا تخوى قذارة . وما من داع هنا حقا لأن نعتقد كما يفعل أندريه جيد أن المستنقعات وحدها هي الخصبة ، أو كما يفعل بروس ، إن البقرية تنفجر بقوة فوق أكوام الرذيلة (٤٥) . والحقيقة بالأحرى هي إذا أن الرذيلة تعيش رغم المظاهر المتناقضة ، في أرض لا تيسر نمو النشاط الإبداعي . أليست الميول الدخيلة لدى الفنان هي القناة التي تنكشف له الأشياء خلالها ؟ إن السم الأخلاقي الذي يفسد قوة الرؤية الفنية هو بعينه الذي يفسد مؤكدا قوة الإبداع في بطله . ولعل أشد أنواع السم حقيقة وأجملها سم

لا يؤثر في النفس المظلمة لأنها لا تلتفت إليه ، مادام هذا السم قد أفسد قوة الرؤية الفنية مقدما. وما من شك في أن نواحي الضعف والمرضية التي نجدها في أعظم الأعمال الفنية وما كان منها فاسداً حقيراً لن يجد في هذه الحالة تبريراً لوجوده . وتدل الحوادث على كل حال على أن التحول إلى الخير أو نحو الله لم يؤد إلى نقص الموهبة لدى الفنانين جميعاً بنفس الدرجة . ويذكر مارتيا هنا على سبيل المثال وللتدليل على صحة هذا كلاماً من طومسون وهو بكنز وشسترتون و . ت . س . ايلوت ويلوى وكلوديل وجامس وسيسجريد أوندسيت وجرترودفون لوفوروبرنا نوس وماكس جاكوب . . ومادامت الفلسفة حالة من حالات الخلق الأدبي فلقد كان من الممكن أن يذكر مارتيا اسمه لو كان أقل من هذا تواضعاً .

الفصل الثالث

الفن واهتمامه فيزيقا

اصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء
وأكثر من أى وقت مضى بمثابة وسيلة للمعرفة ، بل ولأرفع أنواع المعرفة ،
الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق . ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو
كان يعتبر نفسه « ساحرا » و « نبيا » ، كما كان نوافليس يجعل من نفسه أختاتوا أما
لفيلسوف ماوراء الطبيعة . فقد كتب نوافليس ، في تعبير يكاد يكون هو
بعينه تعبير بودلير . . كتب يقول : « إن الشعر هو الواقع المطلق ، لأنه
أكثر القول شاعرية وأكثره واقعية » (١) . وقد رأينا أن نيرفال كان
يريد « خرق الأبواب العاجية » ، ورامبو « أن يجعل من نفسه رائي
الغوامض » ، وعالما أعلى ، حتى يصل إلى المجهول » ، ويرى مالارمي
بدوره أن الشاعر هو « الرجل الذى كلف بأن يرى رؤية سمائية » (٢) .
أما سان بول رو ، فهو يحتاج إزاء الذين « كانوا عبيدا للعادة فرفضوا المخاطرة
بنفوسهم والذهاب لغزو آفاق ذهبية جديدة . . . كما لو لم يكن الشاعر
مكتشفا عظيما لما هو مطلق » (٣) .

والوسائل التي استخدمها الشعراء في هذا متباينة ولكنها غالبا ما كانت
مشوبة بالشك ، فمنها الحلم والامل والتنويم والحلل العصبي و « خلخلة الحواس
جميعا » . . . غير أن الهدف كان دائما هو بعينه ، نقصد معرفة
ما لا يقبل المعرفة ، واستيعاب ما لم يستوعبه أحد ، كما قال لوتى :
« أن يكون الشاعر في الجانب الآخر . . في الجانب الآخر من
الأشياء كلها » (٤) .

وسارت السريالية في هذا الطريق ولقد قال بريتون حقا بعد ظهور حركة «داداء» : «إننا لم نعد نرى هذا العالم كما هو» ، (٥) ، وحين أخذ بريتون يمجّد الشعر ، نسمعه يقول : «أيتها الطبيعة . . . إنه — (الشعر) — ينكر علاماته . . . أيتها الأشياء ، ماذا تم به خواصك . فالشعر لا يعرف الراحة مادام لم يضع يده الناكرة للحقائق على الكون كله » ، (٦) لكن السريالية كما يراها بريتون هكذا ، وهي تفعل هذا ، تقصد إلى أن تحل نظرة أكثر حقة محل النظرة العملية والعلمية ، وإلى أن تضع واقعاً تاراً هو واقع الرغبة واللاشعور ، موضع الواقع اليومي النافذ . « إن شاعر المستقبل هو الذي سوف يأخذ على عاتقه لأول مرة ودون ضيق ، استقبال النداءات التي تدافع فيه من أعماق النفوس ولقها للآخرين » ، (٧) . نداءات بعيدة ولا شك ؛ إذ أن هناك «سهما يشهر الآن إلى اتجاه هذه البلاد ، ولم يعد الوصول إلى الهدف مشروطاً بآلام المسافر» ، (٨) . ولذا لم يعد الشعر يكتفي بالجمال الشكلي ؛ بل إن هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به . ولا شك في أن «الفن لا ينبغي أن يكون متفلاً على الحقيقة» ، و «أن من الضروري أن تظل الفصيدة غاية في ذاتها» . لهذا كان الرجل الذي أراد آراجون وبريتون تحيته وبصفته أول شعراء عصره ، هو الذي أضاف قوله : «ماذا بهم أكثر من ذلك ؟ النجاح في تنسيق أقوال معروفة وألفاظ اختيرت بشئ . يزيد أو يقل من الدقة والمهارة ، أم الأصدا . العميقة الغامضة التي تأتي من حيث لا ندرى وتميش حية في أعماق هوة ما ؟ » ، (٩) .

وقد أعطت الفنون الأخرى ، سواء تلك التي تأثرت أم لم تتأثر بالسريالية ، مثل هذه الحقائق . ألم يبحث أكثر المصورين تجربداً عن وسيلة تمكنهم من تصوير تناقض معين في قلب الطبيعة وفيما وراء النقلة المباشرة ؟ ألم يكن هدفهم كما قال «كلى» : أن يقتربوا ، درجة أخرى

من قلب الخليقة ، ؟ الواقع أن فن التصوير قد تأثر بالشعر ، ربما في نفس الوقت نحو اقتسام الموسيقى حقوقها . ولقد أصبحت الموسيقى منذ ييتوهفن مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا ، حيث عملت على إدخالنا في آن واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية . وهكذا أصبح العمل الفني عربة تحمل مغزى وسرا ورسالة وهي رسالة - لا بد من أن نوضح هذا - ذات بناء مطابق لشكلها ، تتميز عن « محتواه » المعنوي أو المذهبي رغم أنه لا ينفصل عنه . هناك إذا معرفة جمالية نابعة من ذاتها . . ويكون الفن هذا وسيلة خاصة تستولى على الإنسان استيلاء . ولقد تحدثنا عابرا عن هذه النقطة وقد حان الوقت لأن نتمق فيها . ولا بد لنا لكي نفعل هذا من الاستعانة بآراء فيلسوف .

علم الجمال عند بيرجرسون

لم يكتب بيرجرسون كتابا طرق فيه مشكلات الفن بوجه خاص ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير في مؤلفاته إلى هذه المشكلات ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكنى تجمعها - بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظره للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ، هكذا أصبحت فلسفته كلها في هذا المعنى نظرية في علم الجمال . ولعل الحكم الذي أصدره خاصا بأحد سابعيه ينطبق عليه هو تماما ، فهو يقول : « إن فلسفة السيد رافيسون كلها مشتقة من الفكرة القائلة بأن الفن ميتافيزيقا مصورة ، وإن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير في الفن ، وإن نفس الوجدان الذي يستخدم استخداماً متبايناً هو الذي يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم » ، (١٠) .

والميتافيزيقا بالنسبة لمفكر يريد أن يخلص لتجربته لا يمكن أن يكون

لها هدف إلا استيعاب الحقيقة كما هي . ومع ذلك فاستيعاب الحقيقة يستحيل على قدرتنا العادية للمعرفة ، فالأفكار التي يشكها العقل المطلق نادرة ، فقيرة جداً بالنسبة للثروة التي تأتي من معطيات الحواس ، فالإدراك العقلي بأن عرضاً حين لا تعمل الإدراكات الحسية ، (١١) . غير أن الإدراك الحسي العادي ليس بوسيلة أكثر ضماناً من الإدراك العقلي حين نريد أن نعرف شيئاً ، لأنه يعتمد على التفكير العقلي الذي ينبع بدوره ضروريات الحياة العملية ، « فالتفكير العقلي يرى أولاً إلى صنع أشياء ، (١٢) وبذا لا يحتجز الإدراك الحسي من الأشياء إلا ما كان منها على علاقة باحتياجاتنا ومشاكلنا ، ومعنى الإدراك الحسي أن تستخلص من مجموع الأشياء ما يستطيع جسدك أن يعمل بها ، (١٣) .

وحيث إن التغير الذي يحدث في الأشياء المدركة لا يمكن أن يكون في متناول حواسنا فإن إدراكنا الحسي يثبت الحقيقة المتحركة . وبمعد الخطوط الخارجية التي تحدد الأشياء الملموسة ، ويوقف تطورها ليجمعها ثابتة وقابلة للاستخدام اليدوي ، « والإدراك الحسي معناه تجميد الحركة ، (١٤) .

وأخيراً فالإنسان يعمل في المجتمع ، والمجتمع مشيد على اللغة ، ويتحمل الإدراك الحسي رد فعل هذا ، والعالم لا يظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليداً إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة التي تتضمنها هذه الألفاظ .

وهكذا يقوم بين الطبيعة وبين أنفسنا ستار سميك . ونسأل : هل هناك من أمل في أن نزقه ؟ لقد ألقى « كانت ، على نفسه هذا السؤال وأجاب بالنفي ، على أساس أن معرفتنا للأشياء تشكل بشكل تفكيرنا نحن

ومن هنا نقول إنه لكي نصل إلى جوهر الظواهر فيما وراء الظواهر ، لا بد لنا أن نتخلص من تفكيرنا المنطقي ، وأن ندرك بلا إدراك ، ونفكر دون أن نفكر . ويرجسون لا يقبل هذه الهزيمة ، فيقول إن من الجائز أن تكون النسبية في معرفتنا للأمور واجبة إلى التعود أو « الروتين » ، أو إلى الميول الناجمة عن احتياجاتنا وعن صنعتنا ، باعتبارنا حيوانات صانعة للأدوات ، أكثر من رجوعها إلى شكل التفكير العقلي عندنا . وهنا ، وفي هذه الحالة يبقى أمامنا مشروع نجرب فيه أنفسنا ، ألا وهو « أن نذهب للبحث عن التجربة من منبعها ، أو بالأحرى من فوق هذا التحول الذي يمثل عنده التجربة في اتجاه الفائدة لتصبح هي التجربة الإنسانية » (١٥) . ومعنى هذا أن تترك ونحن أمام الواقع كل فكرة خبيثة للاستغلال والاستيلاء على شيء ما ، حتى نخلق لأنفسنا نفساً طيبة وفضرة نقية نخلو من كل طمع ، وحتى يسقط القناع الذي يشوه تلك الحقيقة ويتكشف العالم في حقيقته المطلقة . هذه هي المعرفة الميتافيزيقية حيث « لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع » ، وحيث تصبح الإدراكية « مباشرة » ، والفهم مباشراً والمعرفة اتصالاً وتقابلاً بالمصادفة » (١٦) . ومعنى هذا في اختصار أننا « نعود إلى الإدراك الحسي . لكنه ليس هو ذلك الذي تشوّهه وتغلق جوهره أعمالنا في الدنيا ، بل هو ذلك الإدراك الذي أصبح نظيفاً ، معدلاً ، وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم » (١٧) .

على أن كون هذه المعرفة بعيدة عن الخيال أمر يعطينا عنه الفن دليلاً يكاد يكون تجريئياً ، فالواقع أن هناك أناساً وظيفتهم منذ قرون أن يروا وأن يعرضوا طيفاً ما لأنراه طبيعياً . هؤلاء هم الفنانون : إذ ما الذي يهدف إليه الفن إن لم يكن أن يرينا في الطبيعة وفي العقل ، فينا وخارجنا عنا ، أشياء لم تكن تعرض لحواسنا وضميرنا بوضوح ؟ وما هو دور الشاعر

والقصصى ، إلهما ، كلا سارا في الحديث قدما ، تظهر لنا فروق في العواطف والافكار كان من الممكن أن تتمثل عندنا منذ مدة طويلة ولكنها غير مرئية . مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية التي لم يتم تحميضها بعد . اسكن وظيمة الفنان لا تظهر بكل وضوح كما تظهر في ذلك الفن الذي يهتم أكبر الاهتمام بالتقليد ، أقصد في التصوير ، فكار المصورين أناس لهم في الأشياء نظرة أصبحت ، أو تصبح هي بعينها نظرة الناس جميعا ، فلقد رأى كورو وتيرز ضمن كثيرين .. رأيا في الطبيعة نواحي لم نكن نلاحظ وجودها من قبل (١٨) .

والمعرفة الجمالية ، تقدم لنا نموذج المعرفة المينافيزيقية وشكلها الأولى . والحقيقة ، أن الفن سواء أكان تصورا أو نحتا أو شعرا أو موسيقى ، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المقولة تقديريا واجتماعيا ، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة ، ليضعنا وجها لوجه مام الحقيقة نفسها . . وهكذا يصبح الفن مدخلا عظيما للفلسفة ، ويصبح الفنان هو الرجل الذي يشير إلى الطريق لبينه لفيلسوف ما وراء الطبيعة ، وذلك بفضل تصوفه المنق الذي يعطى عنه هو مثلا يحتذى . حقا إن « الفن ما كان توكيدا إلا لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة ، لكن نقاء الإدراك الحسى هذا يتضمن قيام قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الفائدة ويتضمن انعداما للهدفية أو المصلحة المتأصلة التي وجدت لنفسها مكانا في الحواس وفي الضمير . . هذا النقاء هو الذي يجعل من هذا الرجل مصورا ، ومن ذاك شاعرا أو موسيقيا . يحدث هذا بحيث إننا إذا أسمينا الانفصال عن الحياة العملية مثالية ، وأسمينا الرغبة في الاقتراب قدر الإمكان من الواقع واقعية ، فلا بد أن نقول ، إن الواقعية تكون في العمل الفني ، في حين تكون المثالية في الروح ، وإن العود للاتصال بالحقيقة لا يتم إلا بفضل المثالية والاستمرار فيها ، (١٩) .

إذن يكون الفرق بين الإدراك الجمالي والإدراك العامي فرقا جذريا ،
فهذا الأخير بصفته «مساعداً لنا حين نفعل فعلاً ، يقوم بعزل ما يهمنا عن
بمجموع الحقيقة ، ويرينا الشيء الذى نستخلصه من الأشياء أكثر من أن يرينا
الأشياء نفسها ، فهو يقسمها ويصنفها مقدما ويدفعها بطابع معين مقدما ،
فلا نكاد إلا أن ننظر للشيء ، ويكفي أن نعرف إلى أى طبقة ينتمى هذا
الشيء ، لكن كلما ابتعدنا عن هذا الاتجاه ، ظهر أناس ، وكان ظهورهم
حدثنا عارضا عظيما ، أناس يقل ارتباط حواسهم وضمائرهم بالحياة عن
ارتباط أولئك الذين لا يتمتعون إلا بإدراك عامي . أولئك قوم نسيت
الطبيعة ربط قدرتهم الإدراكية الحسية بقدرتهم على العمل . فإن هم نظروا
إلى شيء ما ، رأوه من أجل الشيء نفسه لا من أجلهم هم . . . ولو أنهم
لا يدركون بالحواس من أجل القيام بفعل ما ، بل لأنهم يدركون من أجل
الإدراك . . . من أجل لاشيء . . . ومن أجل اللذة » (٢٠) . وبعبارة أخرى
يكون الفنان بالمعنى الحقيقي ، لا المجازى لهذه الكلمة « عديم الانتباه » ،
أو بتعبير أدق ، يكون رجلا تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه في
نشاطه الفنى ، ويكون رجلا قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ،
هو ذلك الذى يصور من خلال العمى الفنى انتباه الفيلسوف ،
ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم من أكبر من الأشياء ، وإدراكها
إدراكا أعمق بوجه خاص ، (٢١) . وتكون الموهبة التى تجعل منه فنانا ،
في نهاية الأمر ، هى تلك الصفة الإدراكية الحسية الخاصة ، التى نسميها :
طهر العين وبراءة الروح ، أى « تلك الطريقة العذرية ، إن صح التعبير ،
في الرؤية والسمع والتفكير » ، (٢٢) .

على أن رؤية الحقيقة الحية كما فهمناها لا يمكن إلا أن تختص بأفراد
والفن ، على عكس العلم ، « يهدف دائما إلى الفرد ، على أنه لا يهم حين

ننظر من أجل الفعل لحسب إلى فردية الأفراد ، فهي تفوتنا ، كلما كان من غير المفيد ماديا أن ننظر إليها . وحتى عندما نلاحظها ونميزها (كما يحدث حين نميز بين رجل وآخر) فإن الذي يحدث هو أن العين لا تدرك الفردية ذاتها ، أي إنها لا تدرك التناسق الأصلي للأشكال والألوان الخاصة بالفرد ، بل إنها تدرك خاصية واحدة أو اثنتين . تكون مهمتهما تسهيل التعرف عمليا على الفرد . . والأمر في هذا يختلف حين يتعلق بالفنان المصور ، فالمصور « يتعلق بالألوان والأشكال ، وحيث إنه يحب اللون للون ، والشكل للشكل ، وحيث إنه يدركهما حسيا من أجلهما ، لا من أجله هو ، فإن الذي يراه في الأشياء هو الحياة الداخلية لها . . يراها تظهر شفافة من خلال أشكالها وألوانها . . ومن قبيل أولى يصبح عمل الشعراء فرديا . فالشيء الذي يتغنى به الشاعر هو حالة نفس . . حالة نفسه هو ، وهو لحسب ، ولكن تكون أكثر من ذلك . . أما الموسيقيون ، فلسوف « يحفرون أعمق من هذا « فهم يلتقطون ، أوزانا معينة للحياة وللتنفس . . ومن الأفكار والمشاعر ذاتها .. يفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم ، ومن حيث آلامه ومآسيه . . والأديب القصصي أو المسرحي لا يخرج عن هذه القاعدة ، إذ ما لاشك فيه أن الشخصيات التي يدعوها في أعمالهم توقظ فينا صدى معين ، وعالما مختلطا به أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها من حسن حظنا لم تكن ، لأن الذي يضعه القصصي والمؤلف المسرحي تحت أبصارنا هو « سير النفس والنسيج الحى من المشاعر والأحداث . . نقصد أنه يضع شيئا يظهر مرة لحسب ، دون أن يعود أبدا . . فإما شخصية غريبة في ذاتها مثلا أكثر من شخصية هاملت ، (٢٣) .

إن الحياة الداخلية للكائنات ، بما هي عليه من فردية وواقعية بالذات لا يمكن أن تكون شيئا آخر — هكذا يرى بيرجسون — إلا الزمن

الخالق الذى يضع مادتها كلها ، مادتها التى تتوالد عن طريقها بنفسها وباستمرار . ومهمة الفنان هى التعبير عن هذه الحركة ، وتلك الدفعة وهذا الميل نحو التوالد فى الزمنى الخالق استمرارا ، والفن الحق يهدف إلى تصوير فردية النموذج، ولذا فهو يبحث خلف الخطوط التى نراها عن الحركة التى لا نراها ، ويبحث خلف الحركة نفسها عن شىء هو أكثر سرية وغموضا . . نقصد النية الأولى والأمانى الرئيسية للشخص ، (٢٤) . ويرداد العمل الفنى جمالا كلما أدخلناه فى الحياة الخاصة لهذا العمل الخالق ، إذ أن الجمال ينتمى إلى الشكل ، ولكل شكل أصله فى حركة ترسمه . وما الشكل إلا حركة يتم تسجيلها ، (٢٥) . ولذا لا يكون الجمال جميلا دون الرشاقة ، حيث تظهر الحركة قبل أن تختفى ، وكألو كان تحققها يسير نحو التحقيق . لهذا أيضا كان الفنان الحقيقي الذى يعود إلى منبع نشاط الكائنات لى يستوعب دفعاتها بدرجة أعلى ، إنسانا يصور الجهد النجدى للطبيعة بطريقته هو ، (٢٦) . . ذلك الجهد الذى يشترك فيه الهاوى المتذوق للأعمال الفنية الحقة بدوره أيضا . ألا تفترض القراءة بصوت مرتفع مثلا أن القارئ يتفق ونبضات نفس ما ، وأنه يتداخل متسللا فى حركة ما ، وفى « تمبو » حياة ما ؟ بهذا لن يكون فن القراءة ، حكمة حكم جميع الفنون ، دون تشابه بقريحة الفيلسوف . . إذ ماذا تريد القريحة إن لم يكن « استعادة وجود حركة التشكيل الفنى ووزنه ، وأن تعيش من جديد هذا التطور الإبداعى باندماجها فيه اندماجا أساسه الجاذبية بين طرفين . . عندما يكون القارئ قد اختار صفحة من صفحات الكتاب الأكبر . . الدنيا » (٢٧) .

هكذا نكشف فى وضوح أكبر طبيعة هذه المعرفة الجمالية ، باعتبارها مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجها . فهى لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الجاذبية التوافقية لأنها تقف موقف للضد من الإدراك الحسى

النفسى ، وترتبط بالأشياء من أجلها هي ، لا من أجل المصلحة التى يمكن أن نحصل عليها . ويعرف بيرجسون الفريضة الفلسفية بأنها ، التوافق الذى تنتقل عن طريقه إلى داخلية شئ . ما لنقابل فيها ما هو وحيد في بابه ، وبالتالي ما لا يمكن التعبير عنه ، (٢٨) . وما هذا إلا خطوة يسيرها الفنان عادة ، والفنان كالفيلسوف ، لا يطبع شيئا ولا يأسر أحدا ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع ، (٢٩) وبفضل ، صداقة طويلة الأمد ، بينه وبين الواقع ، يتمكن من الحصول على أسرار هذا الواقع هو أيضا . أليس أثر الأعمال الفنية الجميلة هو أن يخلق لدينا الاستعداد للاستقبال ؟ إن هدف الفن هو تنويم القوى النشطة ، أو بالأحرى القوى المقاومة في شخصيتنا . والوصول بنا هكذا إلى حالة من الليونة الكاملة التى نحقق فيها الفكرة التى تقترح علينا ، والتى يجرى فيها التوافق بيننا وبين العاطفة المعبر عنها (٣٠) . هذا توافق معنوى ولا شك يبنى قطعاً على توافق جسدى ملموس ، إذ أن الوزن النفسى الذى يفرض على الجسد ، في جميع الفنون ، وحتى في التصوير والنحت والبناء ، يلعب دوراً رئيسياً . وحيث إن قدرتنا على الإدراك الحسى تجد نفسها وقد أخذت يؤرجحها هذا النوع من التناسق ، فما من شئ يستطيع أن يوقف انطلاق الحساسية . على أن هذا التناسق لا ينتظر أبداً غير سقوط العقبة لكى تتحرك مشاعره توافقياً (٣٠) .

والتوافق معناه تقبل الإنسان بكل كيانه للهزة الآتية من أعماق الأشياء . بحيث نقول إنه عندما يبدأ أى عمل فنى عظيم توجد الحركة المشاعرية عند نقطة البدء هذه . لكن عن أى نوع من المشاعر نتحدث ؟ قطعاً لا نقصد هنا المشاعر العامية التى تبعث القلقلة إلى النفس لأنها تحدث تبعاً لرؤية الإنسان بصورة ما ، أو لتفكيره في فكرة ما يكون من السهل تسميتها ووضعها

(*) المطبوعات الباهرة ص ١١ ولد سبق لنا أن أوردنا هذا النص همد الشعر ولكن مع إيراد تصويبات ذات أهمية .

في تصنيف معين . أما المشاعر التي تقصدها فهي تختلف تماما عن تلك لأنها هي التي يتم كشفها واكتشافها من واقع أصل إبداعات الفن، كما يتم اكتشاف أشياء عدة من واقع أصل الفكر الفلسفي والأخلاقي والعلمي . إنها إذاً مشاعر لا تحرك النفس في جزئها السطحي ، بل هي التي ترفع الأعماق ذاتها من جذورها . إنها نوع بعيد عن أن يكون أصله تمثيلا مصورا ملموسا ، لأنها تسبق كل تمثيل ، وتعمل هذا لأنها هي بذاتها مليئة بالتمثيلات التي تتشكل بالمعنى المعروف . . بل مليئة بتشكيلات - تستخلصها أو تستطيع استخلاصها من مادتها وعن طريق تقدم عضوى (٣١) إن أى شخص حاول أن يحرب نفسه في الكتابة الأدبية يمارس تجربة هذه المشاعر فوق العقلية ، ، التي كان يعتقد أنها غير قابلة للتعبير ثم أرادت أن تعبر هي عن نفسها، (٣٢) - ولصالح وجدان وتحقيق الانعام بين الفكرة وموضوعها ، يكون هذا الشخص قد انتقل لجأه إلى شيء يظهر له في آن واحد ، واحداً ووحيداً ، شيء يعمل بعد ذلك على أن يستعرض نفسه كيفما كان على شكل مفاهيم عديدة . وشائعة أصاغ مقدماتها في الألفاظ . . هكذا تتولد المشاعر من الاتصال الوثيق بالمعطيات الداخلية والخارجية . . وتصبح عاطفة وحيدة في نوعها ، تقفز في نفس الشاعر . . وفيها فقط قبل أن تهز نفوسنا نحن . . إنها هي التي يخرج منها العمل الفني . . ولم تكن إلا مصالبا ضروريا للإبداع ، (٣٣) .

إن الشيء الذي يسمى « إلهاما » لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأشكال . . إنها نفس تريد أن تتجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها . . وهي هي التي يرجع إليها دائما خلال تنفيذه للعمل الفني . . أى شيء يمكن أن يكون ذا بناء مشيد ، أى شيء يمكن أن يكون أكثر مهارة في التشييد من إحدى سيمفونيات بيتهوفن ؟ غير أن الموسيقى كان يصعد ، خلال قيامه بالترتيب

وإعادة الترتيب والاختيار - وهو يفعل هذا على المستوى العقلي - .. كان يصعد نحو نقطة تقع خارج نطاق هذا المستوى العقلي ، ليمتد فيها عن قبول أو رفض ، عن اتجاه أو إلهام : وفي هذه النقطة توجد عاطفة لا تنقسم ، عاطفة كان العقل المفكر يعاونها بلا شك على التعبير تعبيراً واضحاً بالموسيقى ، لكننا عاطفة أشد قوة وحياة من الموسيقى ومن العقل المفكر نفسها. وكان على الفنان ، كلما أراد الرجوع إليها ، أن يقوم بجهد يشبه ذلك الذي تقوم به العين عندما تميد نجماً إلى الظهور بعد أن يكون قد دخل لتوه في ظلام الليل ، (٣٤) . ألا يتمين على الهاوى أيضاً أن يقوم بمثل هذا الجهد ؟ أليس فهم العمل الفني حقاً هو العثور على العاطفة الأصلية ، وهي منبعه والبقوة غامضة ينساب منها ، العثور عليها فيما وراء الألفاظ والأنغام والألوان والخطوط . عندما ننظر إلى لوحة صورها ليوناردو دافنشي : ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه في هذه اللوحة تصمد نحو مركز حقيقي يقع خلف اللوحة ؟ يكشف لجأ ذلك السر الذي لن ننتهي من قراءته وقد اجتمع في كلمة واحدة . لن تنتهي من قراءته جملة جملة في هذا الوجه المليء بالأنماذ ؟ إن المصور قد وضع نفسه في هذا المركز . وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير ، وقد تركت هذه الرؤية في تلك النقطة ، إذ هو يفعل ذلك ، يعثر على النموذج الذي كان موجوداً تحت بصره ، خطأ بعد خط ، (٣٥) .

هل أن التعبير عن المعرفة النقية التي تظهر واضحة كالنهار في هذه اللحظة الإعجازية التي تتحرك فيها العاطفة ليس بالأمراً الهين ، نظراً لأن عادات الإدراك الحسي والإطارات الشكلية التي نصب فيها الأفكار المعروفة واللغة تعوق حركتها هذه . قال شاعر الذي يدعى ، مثلاً ، وصف حركة نفسه نحو هذه الكلمات أكثر مما نتخذه . ذلك أن الكلمة يطارها الخارجي المعروف ، الكلمة الجافة التي تنحرق ما هو ثابت ، شائع . وبالتالي ما هو غير

شخصى فى انطباعات الإنسانية ... هذه الكلمة تدوس بأقدامها الانطباعات الرقيقة ، قصيرة الأمد ، التى يتصف بها ضميرنا الفردى ، (٣٦) إذ كيف يعبر عما يراه أو يشعر به وحده بالفاظ يستخدمها الناس جميعا ؟ لقد كان عليه إذا أن ينقش كلماته وأن يخلق أفكاره ، لكن لن يسمح له هذا بنقل ما يريد إلى الغير ، وبالتالي لن يسمح له بالكتابة ومع ذلك فإن الأديب يحاول تحقيق ما لا يقبل التحقق . إنه يذهب باحثا عن العاطفة البسيطة ، عن الشكل الذى يمكنه من خلق مادته هو ، ويتعامل مع ذلك الشكل لينتقل إلى حيث يقابل أفكارا كانت قائمة أصلا . وكلمات موجودة فعلا ، ووقائع اجتماعية معروفة ، (٣٧) . وهكذا يستخرج من العاطفة والشكل والمادة إمكانيات جديدة تنأتى عن طريق الكيفية التى يعاملها بها ويفرضها عليها ، وعن طريق الترتيبات النجمية التى يخضعها لها ، ولا بد له حين يفعل ذلك من أن يقسو على الكلمات ، ويستخرج بالقوة معناها ومغزاها وما من طريقة أخرى لدى الشاعر تمكنه من تخطى حدود اللغة ، ومن تنسقب لغته هو ، ومن النجاح إن تمكن من الوصول إلى تلك الطريقة .

معرضات رئيسية

نتقابل آراء بير جسون فى غالب الأحيان والتحليلات التى قننا بها إلى هذه اللحظة . ولكن لا يذفى أن نفسى التحفظات التى رأينا أن نأتى بها كما فعانا فى الفصل الخاص بالموسيقى . وصحيح أن هذه المناوشات لا تزيد على كونها لعبة أطفال إزاء النقد الأساسى الذى يشهده علم الجمال كما يراه بير جسون : فالفن لا يمكن أن يكون فى جوهره رؤية — كما يقول بهذا مؤلف المعطيات المباشرة ، — بل هو قبل كل شىء خلق . ولقد كانت هذه هى الفكرة المستترة التى سبق أن عبر عنها هنرى ديلاكروا ، وهى نفس الفكرة التى قال بها حديثا الأستاذ بايير من حيث التنفيذ الدقيق .

أما عن مالرو فإنه يبدو كما لو كان نوعاً من « بيرجسون في اتجاه مضاد » .
على أنه وإن لم يكن قد هاجم بيرجسون بالذات على قدر علنا فإن هذا التضاد
بينهما يتضح على الأقل مما يقول به شارحوه .

إن القول الأولي الذي يبرر في هذه الناحية المؤكدة هو أن الفنان
لا يبعد تصور الحقيقة كما هي ، ولا ينقل النموذج كما هو . لكننا نقسمال:
ما تكون الفائدة من كونه يرى أحسن من الآخرين ما لا يبحث عنه ليقله ؟
ليس الأمر أمر معرفة الطبيعة أو التعريف بها ، بل هو صنع لوحة أو تمثال
أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية لها كيائها وتبريرها الخاص . ويقول لنا
مالرو إن « الشرفة القرمزية في لوحة ، البار الصغير في ملهى الفولى بيرجير
« التي صورها مانيه ، عبارة عن بقعة من الألوان ، مادتها هي المادة
التصويرية ، لا المادة الممثلة في الطبيعة » (٢٨) . وعندما صور الفنان جوجان
لوحة « الحصان الأبيض ، لم يكن هذا الحصان أبيض ، بل إنه يرتوى وقد
وقف إلى جانب حصان أحمر في مستنقع بنفسجي يحفه طريق لونه بنفسجي
فاتح إن مانيه وجوجان لا يخضعان في هاتين اللوحتين لرؤيتهما ، بل إنهما
يخضعان للمتطلبات التشكيلية . ونفس الشيء نقوله في الفن الأدبي . إذ عندما
يصبح فاليري في ديوان الجبانة البحرية قائلاً :

أيها الكلبة الرائعة ، أبعدي عابد الصنم

عندما يقول فاليري هذا ، لا نستطيع القول بأن هذا البيت يرجع في
شيء إلى الطباع شعر به فاليري وقد ارتد إليه في اتعاشه الأولي ، فما حدث
في لحظة من اللحظات إن كان البحر المتوسط في نظر الشاعر كلبة
تحرص قبورها بزورها أحد هواة الصور الرمزية ، (٣٩) .

لا نتحدثن إذاً عن تكشف العالم عندما يكون الأمر أمر خلق عالم
آخر ، أو إن صح القول أمر عالم أعلى لعلاقة تذكر بينه وبين ذلك الذي يقع

تحت الجوارس يقول ماير: «إن للفن حقائقه، بعيدة عن الواقع الذي تكشفه البديهة، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية، وجوهره العمل، فإن كان الفنان يبق وقد تودد الواقع، فذلك بالقدر الذي يبين به الفن أن هناك في الأمر مادة وإنسانا يعمل. وهكذا يعطى الفنان لنفسه حق قيادتنا بمبدأ عما هو قائم. ومهمته هي إنكار الواقع بقصد إعادة بنائه» (٤٠). هكذا تصبح فائدة الشخصيات الأسطورية أن نمسكتنا من أن نفهم أن الفن «يتجه بطبيعته نحو عالم آخر.. والأسطورة، كالفن، تدخل في نطاق الفعل، وهي تعنى أن الفن يظل مقبها في مكان ما هو خيالي» (٤١).

على أن العالم الخيالي للفنان ليس أثر أم آثار وظيفه معينة للرؤية، ولكنه من آثار أسلوب معين—هكذا يرى مالرو «فلم يكن جوجان يرى الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا سيزان كأنها أحجام، ولا فان جوخ كأنها حديد مزخرف» (٤٢)، بل إنهم اخترعوا أسلوبا. وهذا الأسلوب وحده يحدد معالم عالم ما هل تظن أن المصور الانطباعي كان يكتشف الطبيعة لأنه كان يخرج من قاعة النصور إلى خارجها؟ أبدا.. إنه كان بالأحرى يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالنور والوزن والنميمة.. أى الأسلوب. فالمنظر الطبيعي عند رينوار مثلا وسيلة لحسب يقتبس منها على أكثر تقدير العناصر التي يخلق منها عالمه، وكانت رؤيته هي نفسها صنع عالم ينشئه في قرارة نفسه، وينتمى إليه هذا الأزرق العميق الذي كان يستعيره من الأفق العربي، صنع عالم أكثر منه طريقة ما ينظر بها إلى البحر» (٤٣). وهذا بمعنى أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفن الحديث هو الأشياء التي نراها من خلال الطبيعة الخاصة بنا، لأن من الخطأ أن يكون طريقة يتبعها البصر» (٤٤) فلا تبحث فيه عما قد يسمى نقاء النظرة، لأنه عملية غزو لأسلوب معين. وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لابتظره تعبيره هو عن العالم» (٤٥)، وبذا فن يكون الإبصار هو الذي يحدد الأسلوب، بل إن العكس هو الصحيح،

بمعنى ، أن إحصار الفنان يكون رمز إشارة أسلوبه ، لا أن أسلوبه في خدمة لإحصاره ، (٤٦) .

فكل فن ، إجمالاً اصطناع ، لا ينبغي أن نطلب إليه مهادة إدراك حتى مباشر للأشياء ، في حين أن وظيفته تنظيم منظر لا تكاد تكون الأشياء فيه شيئاً ، وهو يتضمن عملاً يقوم به رجل - مغناطيس ، يستخدم وسائل الغرض منها جذب الناظر والمستمع إلى شباك . فالمصور والموسيقى يلجآن إلى طريقة خاصة يستخدمان إمكاناتها لأقصى حد مستطاع ، لكنهما لا يدعيان بأى حال من الأحوال بأهما ينقلان الواقع نقلاً وحتى الشاعر حين يعثر على الانطباعات الدقيقة الهاربة للضمير ، لا يفعل هذا إلا بمساعدة وسائله هو ، فإن هو نتاجت مع الكلمات ، أو عمل على معاملتها بالقسوة ، فليس ذلك بقصد تطهير النص الذى يكتبه شعراً من جميع الوسائل التقليدية المعروفة بقصد فرض تقاليد جديدة هي تقاليد فنه هو ، (٤٧) . هذه وجهة نظر سبق أن حدثنا ودافع عنها بقوة الأستاذ باير ، حيث قال : « إن الفن قبل كل شيء سحر . . وتنفجر أعمال السراب في كل عمل فنى تصويرى . إنه عمل ساحر ، ملئ بالفرائب والمعجزات ، وما من شك أننا نجد فيه انعكاساً للحقيقة ويراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقاً لها ، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا من خداع . . والأمر أمر لإنشاء مظهر مطلق ، (٤٨) .

وبعد مدة ، يعود الأستاذ باير إلى هذه الفكرة فيضيف قوله : « إن العمل الفنى يتقدم لنا على هيئة تجميع الأنوار التى يتركها خيال الشاعر البناء . وهذه هي حقيقته الجمالية . . وحقيقته بالضبط هي مظهره ، وكل عمل فنى مظهر . . وظاهرة (٤٩) . إنه لعبة حاو ، وسراب بمهارة ، وخداع عجب ، وكذبة جميلة . . وحيث إنه كذلك ، كيف يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى حقيقة ، ما فى ذاتها ؟

إذا لم يكن للفن إذن مذهب وهدف ينحصران في معرفة الأشياء معرفة دقيقة، فإن البعض يرى أن سيكولوجية صحيحة للإدراك الحسى تكفى لإقناعك بهذا. إن بيرجسون يحدد نفسه عبثاً لتنقية الرؤية تنقية شديدة تصل إلى حد استئصال كل عامل ذاتي منها. لكن الحقيقة أن الإدراك الحسى النقي الخالص غير موجود، والإدراك الحسى كما ذكرنا، متفقين في هذا مع هنرى ديلاكروا، يعنى البناء. وأن تدرك حسياً شيئاً موجوداً أمر يتضمن اختيارك لهذا الشيء وقرار تتخذه بذلك. ونحن نمنح للشيء قيمة الواقعية بالرجوع إلى طريقة معينة نذهبها نحن، وبالاندماج في عالم ما، (٥٠) هذا قانون لا يمكن أن يتخلص منه الإدراك الجمالى، حتى إذا أراد الفن أن يكون على أكر قدر من الواقعية. وإن تصور الخطوط المحددة للنموذج بكل ما يمكنك من إخلاص ودقة وتشدد أمر لا يمكنك عمله إلا إذا شيدت بنفسك الوضع المميز للشيء، وإذا اخترعت الشخصية أو الشيء. ونظمت الصورة في إجمالها مع إعطاء أهمية مدقولة لكل تفصيل فيها، (٥١) والمثالية، إذ نفكر فيها من هذه الزاوية لا تقل خطأ عن الواقعية. فالفنان لا يكتفى بتقليد مثل أعلى، أو جوهر محتف خلف المظاهر، كما أنه لا ينقل المظاهر تماماً، وفالشجرة التى يصورها المصور ليست كما أرادها شوبنهاور تلك الشجرة التى تعيش خارج الزمان والمكان، والى لا توجد بينها وبين هذه الدنيا علاقة ما، بل إنها الإدراك البصرى لوجود ملوس إلى ما لا نهاية، يبينه الفنان ابتداء من قريحة ما. . فليست إذاً هناك شجرة بالمعنى الحقيقى، بل الموجود هو ترددات الحساسية كلها تبعاً لما تشير إليه الطبيعة وتقدمه، إشارات تكون بمثابة دعوة لحركة تتحرك بناء عليها المزايا المميزة للشجرة، أكثر منها تلك المزايا نفسها. ولن تكون هناك إذاً معطيات ما، بل إن هناك خلقاً يتم طبقاً لموضوع معين. وبالاختصار فإنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤية الفنان نفسه. وما رؤية الفنان هذه فى ذاتها إلا العمل الفنى، (٥٢).

ومن وجهة النظر هذه لا يمكن للحاسة الشخصية لذاتية الفنان أن تتمتع بأى امتياز ، فنحن لا نصل إلى مادة النفس بنسبة مباشرة أكثر من وصولنا إلى مادة الأشياء ، إذ أنه ، لا بد من مسافة معينة لكل رؤية ، بل ونجرو فقول ... لا بد من مسافة معينة لكل اتصال تلاصقى ، (٥٣) وبالتالي فأنا لا أستطيع مهما يكن الجهد المبذول أن أتقابل وكيانى العمق، وكل تفكير أقوم به يفترض وجود ، انفصال بين العارف والمعروف ، لدرجة يصبح معها التقابل المطلق بينهما هو عينه القضاء على التفكير نفسه . فالعلاقة بين «الأناتى» و«الأناتى» ، كالعلاقة بين «الأناتى» والأشياء هي إذن «علاقة خطيرة» أكبر منها «اندماج تصوفى» (٥٤) لهذا لا يمكن للزمن الذاتى للفنان أن ينشأ كما هو زمن عمله الفنى (٥٥) ، زمن العمل الفنى «ينظم طبقا لمراحل أخرى .. وهذا الزمن التاملى يقضى على الزمنية اللقائية .. بحيث يصبح المشيد مطابقا للمباشرة دون أن تتمكن من فصله عنها . والملاحظ هنا أننا لا نعرف فنونا زمنية ، ونحن لا نعرف أصلا إلا فنون الوزن» (٥٦) ، والوزن لا يلتصق بما بعشه الضمير التفكيرى ، وهو ليس تلك «الديناميكية الإنسانية» (كما اعتقد بيرسون) التى تمكنتنا وحدها من أن نلص الواقع ، بل هو «نظام غير مستمر» ، وتتابع ضربات «لا يوجد إلا فى العلاقات التى يساندها هذا التتابع» (٥٧) «ودعوة نفس الشيء تحت ما يفعله الآخر» (٥٨) . ومن هنا فإننا إذا أدركنا حدس الديمومة ، فى إطار الوزن ، لوجدنا أنه لم يعد مباشراً . . وينتج عن هذا أنه «يفضل رعاية الفنان ، يعدل وزن العمل الفنى أحلاما لن تكون أحلامه هو» (٥٩) وحتى الموسيقى نفسها التى يتصورها البعض كأنها تعتق نبضات الديمومة بأقرب ما يمكن أن يكون القرب «لا تستطيع دون وساطة زمن محدد الأسلوب أن تمسك بأوزان معينة من الحياة بصفتها قانونا يعيشه الفرد» (٦٠) .

فما من شئ أشد غرابة من هذا الإدراك الحسى النشط، الإبداعى غرابة

وبعداً عن وسيلة الكشف الطبّي المباشر ، (٦١) هذه . . التي يدعو لها بير جسون . وما من شيء كذلك أبعد من هذا التوافق الذي يصنع الاندماج بين الشخص المدرك والشيء المدرك ؛ ذلك أنه — كما يؤكد الأستاذ بايير — يتضح أن حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية ، وهو حدس لا يمكن أن يلبس الأشياء ذاتها ، بل إنه يتكون من « تجريد موجه ، وتحليل يتم في صفات ومزايا » . وهكذا « يقوم العمل الفني بإذابة الموضوع ، نقصد نموذجة الأصل لتحل محله مجموعة مشكلة عضوية من علاقات » (٦٢) . وما الفن إلا « هذا العالم الرفيع المكون من علاقات » (٦٣) ، ولون ما نزل به عن باقي الألوان لن يكون جليلاً مهما يكن تفاوته ؛ إذ لا بد له لكي يغني أن يحاور لوفاً آخر ، هكذا الأمر بالنسبة « لهذه النقطة البيضاء ، الأكثر بياضاً من بياض أقل درجة في البياض » التي نجدها في كتاب « الفيليب » ، فالجمال في عينه هو هذه العلاقة نفسها ، وهو موجود قبل وجود أي عمل فني أصلي ، هكذا لا يمكن أن تكون الحاسة لدى الفنان بالذات مجرد أداة تسجيل بل هي « عضو مقارنة » (٦٤) وقبل أن يكون المظهر قد ظهر على اللوحة ، تكون عين الفنان قد نظرت من خلاله واستخلصت بشكل جزئي أمام الطبيعة نفسها ، اللوحة العامة بما فيها من بروز وتجميع وعودة وحساب متزن للكتل المكونة له ، وتلك الخطط الهاربة أو العائدة ، وذلك التناقض المتوازن بين القيم ، وهذه الوحدة المكونة للضوء ، وهذا الرابح بين العناصر الواضحة ، وذلك التسلسل في الظلام ، وتقسيم الانعكاسات والمتوازيات ... وهذا يدخل العقل المفكر نفسه في التجربة وهو الذي يهيمن على المقارنات (٦٥) .

لا شك أن الإدراك الحسي لدى الفنان يتميز عن الإدراك العادي . ولقد قدم لنا الأستاذ بايير الدليل على ذلك . ومالو يؤمن بهذا أيضاً حيث يقول :
إن النظرة اللامبالية التي يلقيها الرجل العادي على الفن ترتبط بما يفعل

أوريد أن يفعل، (٦٦) وهكذا نجد صياد السمك الصيني ، الذي لا يعرف فن التصوير لا يرى رسم الأمواج بأسلوب صيني ، بل يراه بصفته صياداً ، أى صفته رجلاً يحصل على الأسماك أو لا يحصل عليها ، . ومع ذلك فإن القول بأن الإدراك الجمالي غير خاضع لنشاط عملي أمر لا يعنى أن نتفق مع بيرجسون في اعتباره هذا الإدراك غير مرتبط بأى نشاط . وفي اعتقاده أن هذا الإدراك استقبالي لحسب « فؤية الرجل غير الفنان تكون غير منتهية عندما تتعلق بمنظر إجمالى ، وقوته عندما تكون متملة بمنظر أخاذ ولا يمكن أن تتحدد إلا حين تكون مرتبطة بفعل ما أما رؤية الفنان فهي تتحدد بنفس الطريقة مع فارق بسيط هو أن الفعل الذى يقوم به هو التصوير ، . وعلى ذلك فإن عملية التصوير تنحصر كما نعلم في خلق أسلوب . وبالتالي فإن من غير المهم أن ننظر إلى طريقة استخدامنا للأشياء ، بل إن الأشياء نفسها تكون عديمة الأهمية . وإذا تخلص إدراك الفنان من الحاجة ، فإن هذا لا يحدث بغرض الحصول على معلومات غير هادفة عن الطبيعة . ويكون الإدراك إذاً « مشروطاً بحسب بعالم الفن ، (٦٧)

لكن ها هو ذا . أخطر اعراض على ذلك : إن الخطأ الرئيسى الذى ارتكبه بيرجسون ، والذي تتفرع منه الأخطاء الأخرى كلها هو أنه يخلط بين الفلسفة وعلم الجمال أحياناً . . . يخلط بينهما بل ويجمعهما في إطار واحد . فهو يرى أن هدفهما واحد ، وأن طريقتهما واحدة ، ويعتقد أن كليهما مكلف بأبعاد أفكار فوق واقعية تسرق الواقع والحقيقة ، بقصد اختراق مجال المعرفة ليصل إلى الحقيقة العارية ويفاجئ « الأصل المتحرك للأشياء » بوصوله إليه بلفته . فإن فهمنا الأمر على هذه الصورة ، لأصبحت الميافيزيقا علماً يدعى إمكاناته الاستثناء عن الرموز « مادمناء » لا تستطيع تمثيل الزمنية عن طريق الصور ، (٦٨)

ومهما يكن من أمر نستخلصه هو أنه إذا كان هذا هو دستور الميافيزيقا ، فإن

دستور الفن يختلف عن ذلك ، لأن الفن لا يعيش إلا بالصورة وبالرموز ، فهو لا يكتفى بحسب أن يقبل في تطوره قيام مدارس الفكر والأساليب والأذواق التي « تقوم بالوساطة » (٦٩) ، بل إن كل عمل فني ينجم عنه عبارة عن تمثيل لشيء لا يتميز عن طريق تمثيله . ولقد كرر لنا فوسيون ألف مرة أن المعنى في الفن هو الشكل بعينه . ونحن نقول مستخدمين طريق التعادلية، إن المعبر عنه في الفن يتجسد تجسيدا بالتعبير نفسه ، وإن الهدف فيه لا يفصل عن الوسائل ، وإن الهدف لا يمكن أن يكون شيئا آخر غير الإنجاح المنظم لهذه الوسائل . ومن هنا كانت أدوات الفن هي التي تجعل من الفنان أسيراً لها . وما يسمى « ستار الكلمات » الذي يتحدث عنه الفيلسوف هو الذي يصنع طبيعة الفن كلها في الحقيقة . فالفن يتضح لنا في هدفه ، ويضع جماله بالذات في نسيج لفته . . . ومن المحال أن نبعد هذا الستار . . . وإن أنت مزقته تكون قد قضيت على الفن » (٧٠) .

إذا لم يكن بيرجسون قد كتب نظرية في علم الجمال إذاً ، فذلك لأنه — كما يرى الأستاذ باير — « لم يكن بقادر على كتابتها » . وحين أخذ يبحث عنها ، وجد نفسه رغمًا منه أمام فلسفته هو ، (٧١) . فالحقيقة أن علم جمال ما ، ينمو في إطار حواس الإبصار التأمل لا يمكن إلا أن يفرق عاجلاً أو آجلاً في الميتافيزيقا ، كما تنتهي الأنهار إلى البحار . فذلك أن الميتافيزيقا تأمل بالإطلاق ، ومتى تكونت حرمت الفنون من علة وجودها . ألم يعترف بيرجسون نفسه بهذا ؟ « فإذا جاءت الحقيقة تدق أبواب ضمائرنا ، وإن نحن استطعنا الدخول إلى مجال الأشياء واتصلنا بها وبأنفسنا ، لأصبح الفن عديم الفائدة ، أو « لأصبحنا جميعاً فنانين ، إذ أن روحنا تهتز في هذه الحالة باستمرار مع اهتزاز الطبيعة » (٧٢) . لكن ماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك أعمال فنية ؟ وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم يعمل لينتج هذه الأعمال ؟ هذا هو الحائط الذي يرتطم به كل علم الجمال الظاهري ، لا يبحث إلا في أن يرى وأن يعرض نفسه للرؤية ويدعى أن في إمكانه

إعادة الكشف عن العالم بدلا من تصويره فنيا ، وينفى ، أن عالم الأشكال يدوب حالما لا يفكر فيها النشاط الجمالى ، ، وحالما يأخذ الفن في اتباع حقيقته المستقلة ذاتيا وبمجرد ، أن تصبح سمادة الفنان في الانتصار لا في الخلاص ، (٧٣) . ولقد جرب أفلوطين هذا حين أخذ يبحث عن الجمال وحين وصل إلى قمة الشهوة فترك رؤية العين و ، انفصل لجأة عن الأشياء ، ليأمل في المهبوم عقلا . . ومع هذا فقد كان أفلوطين صوفيا متصوفا . . ويرى سون الذى يدين له بالكثير ، مثله فى هذا ، ومن هنا كانت كارثة الفرق الى قصت على علم الجمال عنده . انظر إذا واسكت ، فما إن يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية ، حتى يقضى على الفن (٧٤) .

هكذا يكون توجيه علم الجمال فى طريق الواقع معناه ، خطأ فى دخول العالم الذى تريد أن تعيش فيه . إننا نقرب هنا من حقيقة المشكلة ، فالأمر هو أن نعرف لمن تكون الأولوية ، للقيمة أم للوجود . . لمبحث القيم أم لمبحث الوجود . . للإنسان أم للطبيعة . ومما يكن المذهب الذى يخلفه بيرجسون لنفسه عن الواقع ، فإنه — أى بيرجسون — يظل فى مجموعه من أنصار مذهب ، الجهرية ، ، لأن جهده التفكيرى يرمى إلى معرفة الأشياء كما هى عن طريق التأمل الجمالى أو عن طريق القرينة الفلسفية . لكن ماذا تكون ، القيمة ، داخل هذه النظرية ؟ يرى الأستاذ باير أنها تختفى . إذ يقول ، إن كل المستويات المسلسلة تسلسلا طبقيا تلتقى نفسها بنفسها ، وللإدراك الخالص قيمة إدراك خالص آخر ، . ومع هذا فالفن يفتق وبفضل ويقارن ويرفع هذا الشيء لا ذاك ، وإذا كان الفن يمنح الخلود للخطأ ، فذلك لأنه رأى أنها تستحق الخلود ، وهو وسيلة لإعلاء الشيء الذى ينتقيه ، . مثال ذلك أن جمال بطل المسرحية المأساة لا يأتى كما يفترض بيرجسون من أنه يجلب فى وضع النهار مشاعر دافئة ترقد فى

أعماق كل منا ، بل إنه يأتي من أنه يجسد قيما تتعلق وترتبط بها حماسى وأهدافى لما حرمت منه ، (٧٥) .

وبالاختصار فإن «الفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود» (٧٦) لأن الكائن هو الشيء المعطى ، فى حين أن القيمة هى الشيء المبدع وإذا كان علينا أن نكتشفها فإنه ليس علينا أن نصنعها مادامت قائمة ، فإذا ماتم امتصاص القيمة فى الوجود ، وإذا ما تطابقت القيمة مع الموجود ، ذاب الفن فى التصوفية ، واستقال الإنسان أمام الطبيعة وتنازل عن حقوقه . وهكذا يكون المغزى النهاى للفن إذن هو أن الإنسانية تؤكد وجودها فيه بصفتها خالقة للقيم . ولقد سبق أن اقترح هـ . ديلاكروا هذا فقال : « إن العمل الفنى ، شأنه شأن الفعل المعنوى أو الأخلاقى ، ترجمة واضحة لحركة العقل واتجاهه نحو سيادته ونحو اكتئاله ، وهو يتمتع بقيمته لأنه ينبع منه » (٧٧) . ويعود الأستاذ باير بقوة إلى هذا فيقول : « إن حركة إنسانية تسكن عالم الفن ، وإن صح التعبير ، هى عبارة عن صعود روحى ذووب للنوع » (٧٨) ، ألا يمكن أن نعتقد أننا نسمع فى هذا قولاً صادراً عن مالرو ؟

نقد النقد

قد يصل الأمر بمثل هذا التحقيق فى آراء بيرجسون إلى القضاء عليها لأنه — أى ذلك التحقيق — قاس لدرجة كبيرة . لكننا مستعدون وما زلنا أن نبعث الحريق فى نظريات بيرجسون . ليست الحقيقة العميقة ، أو على الأقل ليست وحدها هى ذلك التطور المادى الذى لا يفتأ هذا الفيلسوف أن يعود إليه . إن نظريته فى البديهية وفى الإدراكية لا يمكن أن تقبل دون قيود ، ومع كل فإن كل ما يقال عن وحول علم الجمال البيرجسونى لا يمكن

أن يبعث إلينا الرضا . فالعمل الفني ليس بمثابة « مظهر ، فقط ، بل إن له سمكا وكثافة وجودية . ويقدم لنا شيئا لنعرفه ، وتدل على هذا تجربة الهواة الذين لا يعلمون العلم حقه ، إلى جانب ما يصرح به الشعراء والفنانون عادة .

لنبدا أولا باستبعاد بعض أنواع النقد التي لا يصحبها تبرير كاف . يقال إن « هدف الميافيزيقا هو الوضوح الخالص ، لا الفن . هذا هو اللا منطق الذي يدين به بيرجسون » (٧٩) والحقيقة أنه ليس من المؤكد أن بيرجسون مذنب في حق المنطق ، فكتابات متباينة لحد كبير ، فالبدئية الفلسفية نفسها — إن نحن صدقناه — عبارة عن « حركة فكر ، أكثر منها رؤية تحمل معها وضوحها المؤكد ، وهي أكثر من هذا أيضا عبارة عن اتجاه حركة (٨٠) . إنه على أية حال لم يدع يوما بأن الفن يستطيع الاستغناء عن الرموز ، بل إنه قال أيضا بعكس ذلك : « إن البدئية الفلسفية ، بعد أن تكون قد اتجهت في اتجاه البدئية الفنية ، تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ، وتصلب بالحجوبة قبل أن تفرق على شكل صور ، في حين أن الفن يعتمد على الصور » (٨١) .

إننا لا زلنا نرى أن مثل هذا الرأي من شأنه أن يعرض الفن للخطر وأن يزعج به في الميافيزيقا . لأنه إذا كان بيرجسون يرى « أنه إما أن يكون الفن عديم الفائدة ، وإما أن نكون جميعا فنانين ، وذلك بفرض أننا نعرف كل الأشياء مباشرة وبالنظام ، فإن هذا الفرض لا يمكن أن يتحقق ، وهو يعرف هذا جيدا . ويصرح الأستاذ باير بقوله : « إن الفن يتميز ، بطاقة خاصة تسمح بالتجسيد ، وحتى الغلام الذي يخيم على الوسائل الفنية للتنفيذ ، هي التي تصنع التماسك القائم بذاته للفنون » (٨٢) . هذا صحيح جدا لكن لا يلوح أن بيرجسون قد أنكر ذلك .

ومن الأمور التي لا يمكن إقرارها أيضا ذلك الاتهام الموجه لمؤلف

«التطور الإبداعي» من حيث إنه لم يقدر قيمة الخلق الإبداعي لصالح الرؤية، في مجال علم الجمال. ولقد توقع بيرجسون هذا للنقد ورد عليه مقدما، فقال: هل يقال إن الفنانين لا يرون بل إنهم يدعون؟ هذا حق، لكن إذا كان الأمر هكذا لمحسب، فلم نقول عن بعض الأعمال الفنية إنها واقعية؟ (٨٢). سؤال شائك، ذلك الذي يتعلق بالواقع في الفن. لكن بيرجسون لا يجد له حلا في الإطار المثالي الذي يتحدث فيه الأستاذ باير.

واقعية العمل الفني في نظره ليست مستقلة استقلالاً كاملاً. وهي لا توجد في التماسك الداخلي للعمل الفني وحده، بل كذلك في العلاقة المضبوطة التي تقيمها الأجزاء مع الكل، وهي تتضمن إشارة للطبيعة باعتبارها نموذجاً وعزنا للجمال لا ينضب معينه. «ولدينا عمل فني أغني بكثير جداً من دنيا أكبر الفنانين»، ومع هذا فإن أكبر الفنانين ليس بأقل قدرة على الخلق بكل ما في هذه الكلمة من قوة، فهو يضيف فعلاً إلى الطبيعة أشياء جديدة وبفضله يأتي إلى الدنيا شيء جديد غير منتظر. لهذا فنحن نقول بأن نجد من الواضح أن الفنان يخلق المحتمل في نفس الوقت الذي يخلق فيه الواقع وذلك عندما ينفذ عمله الفني، (٨٤). كيف إذاً الحال هكذا أن يقال عن بيرجسون «إن الأعمال الفنية بالنسبة له معطاة — وهي الطبيعة لا يبق منها إلا أن نكشف عن نواحيها المتحركة — وهذا ما يتميز به الفنان». وكل ما يجعل من الفن خلقاً يفوته إدراكه، (٨٥).

ومن المؤكد أن بيرجسون يفضل من الأساليب ما يسميه أسلوب الرشاقة، ويعتبر الفن، كالرشاقة، وسيلة للإغراء. وهو في هذا يدين لعصره وثقافته ولأستاذه رافيسون. لكن «أيس بالإغراء تبهرننا مصورات «الموزايك» التي قدمها رافين، ولا العالم الجهنمي الذي قدمه جوياء» (٨٦). اعتراض ذو مدى تافه... إذ ما هو الإغراء وما هو الإبهار في الواقع

الاهم إلا أنهم ا جنسان من نوع واحد ؟ إن لوحة «موزاييك» لرافين لا تجذبنا بنفس الطريقة التي تجذبنا بها لوحة «ايدواينو» ، ولكنها تجذبنا بنفس درجة الثانية . هكذا يصبح تحليل العاطفة الجمالية كما يقدمه بيرجسون مقبولا في جوهره . وليس من الخطأ أن ندرك من خلاله وجود حواس عضوية تتعلق بالحركة وبالارتياح وبالحبوية — ويقال إن هذا غير صحيح في اعمال جويا وجريكو ورامبرانت ، وإذا كانت الكاندرائية القوطية لا توحى لنا بالدفة العليا فإن الكنيسة الرومانية تهمدنا ، (٨٧) لكن أعتقد أن في هذا مبالغة ، فالأسلوبان القوطي والروماني يخضعاننا لوزن ما ، ولو أنه في كليهما يختلف عن الآخر . وهل يمكن أن نحكم على لوحات جويا وجريكو ورامبرانت بأنها جميلة إن هي لم تقدم لنا شعورا لطيفا رغم فعل «الصدمة» التي توحى بها . وإن هي لم تبعث فينا لذة حين ننظر إليها ؟ هناك ولا شك لذة ولذة . . أنواع مختلفة منها . كما أن هناك أنواعا مختلفة من الانفعالات ، وأعتقد أن بيرجسون قد أخطأ حين قال إن اهتزازات الروح ترجع إلى أى خلق فني . . وهل يمكن أن يقال نفس الشيء عن الكتابة الموسيقية الضيقة المنتظمة الشديدة التي قدمها باخ ؟ (٨٨) . لم لا ؟ الأمر كما نذكر أمر انفعال عقلي خالص بل وانفعال فوق العقلي . . ففي أى شيء يختلف هذا الانفعال عن عبقرية باخ ؟

مع هذا ، فإنه يكفي دفاعا عن بيرجسون . ولنأخذ المعركة لحسانا ونعد إلى قلب المشكلة . أن يكون الفنان المصور شيئا آخر غير المصور القوتوغرافي أمر نعرفه تماما ، فالنموذج لا يعود إلى الظهور على اللوحة ، كما يعود الرسم المشكل من الواقع . والعمل الفني لا يمكن أن يكون قطعة قماش لحسب ، (٨٩) .

لكن ماذا يمكن أن نستنبط من هذا ؟ هو ببساطة ما نعرفه من

أن ليس هدف الفن أن يمثل مظاهر الأشياء ونواحيها العادية السطحية . فإذا ابتعد الفنان عن مصاحبة هذه المظاهر السطحية ، وغير أشكال الأشياء ، بل إنه إذا تخلص من كل تقليدية مباشرة لمسارها أمامه ، فإن هذا السلوك يعنى ، لا أنه يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلي فقط ، بل كذلك أنه يعبر عن حقيقة أعمق يكون قد أدركها في مجال خارج عنه أو في داخل قرارة نفسه . والفن — عدا عصور الانهيار — كان دائما يهدف نحو حقيقة مصاغة في لغة الحواس ، بل إنه يتخطى حقيقة الحواس ، وتطور فن التصوير الحديث لا يناقض ذلك ، وهو يتميز بالرغبة في التعبير المباشر عن عالم أكثر واقعية ، عالم متداخل في الكون وفي الفنان ، عالم هو في آن واحد وبلا انفصال محسوس وروحي . . يعبر عن هذا العالم دون الالتفاف حول التمثيل النقلي ، ويعبر عنه أكثر مما ينكر العالم الخارجي . إذاً لا يهم أن نتعرف الشيء الأصلي أو لا نتعرف . ولا يهم أيضا ألا يكون الحصان الأبيض ، الذى صورده جوجان أبيض ، أو أنه يرتوى بالقرب من حصان أحمر . فالحقيقة المقدسة ، كما يقول كلوديل (٩٠) حقيقة — تفهم من خلال المجال الداخلى ، للمصور كما يقول رودلف ، ولذا فهي تثبت وجودها أحسن مما تثبت نسخة واقعية جافة . ويقول الأستاذ باير إنه إذا كان للفن مذهب فإن هذا المذهب لن يكون شيئا آخر غير فلسفة نجاح العمل الفنى (٩١) . نعم — و — لا — لأنه : لا يمكن أن يكون الفن إلى جانب هذا فلسفة على أكبر درجة من الإخلاص ؟

والفنان — كما يقول الأستاذ باير أيضا — لا يفكر في أن يعرض علينا شيئا ، لكن هذا الشيء ذاته يكاد يرى ، (٩٢) . أظن أن في هذا مبالغة واضحة ، فكم من المتألمين والمصورين والأدباء القصصيين والشعراء قد كرروا بألف طريقة تلك الفكرة التى قال بها فلووير : « أفقاً عينيك وأنت تنظر ماويلا ، لاشك أن النظر طويلا لا يكنى ، فالنظرة ذاتها ليست عملا

فنيا . لكن لابد من أن تكون النظرة نقطة البدء . وإلا فلم يبق الفنان طويلا أمام نموذجه ليدرسه ؟ إن من السخرية الادعاء بأن الانطباعيين لم يفرسوا قائم لوحاتهم وسط الطبيعة ليروها رؤية أحسن ما يمكن أن تكون الرؤية .. وما هذا الادعاء إلا لأنهم في الحقيقة اخترعوا لنا أسلوبا . والقول بأنهم مارسوا أكبر قدر من الحرية إزاء النموذج ، وبأنهم صوروا أجمل مناظرهم كاملة متكاملة داخل غرفة التصوير ، قول لا يمنع من أنهم أول الأمر قد وضعوا اليد في عيونهم ، كما قال رينوار . فتحن لأذن لانستطيع أن نوافق على تأكيد من هذا النوع : « إن الفن يتقدم أمام الواقع وقبلة ويخفيه بستار ، وذلك بكل وسائل سيره الداخلي ، وبكل قوى الإنتاج عنده » (٩٣) .

لقد كان الأستاذ باير أكثر إلهاما ، مهما يكن غموض تلك الاستعارة التي استخدم فيها « المرأة » بدلك من أفلاطون وفنشي وستندال وبروست وعلى قدر علمي ليست المرأة ستارا . . « امرأة محطمة ، لا تعكس إلا بعض أجزاء » . امرأة لا يعطى عليها إلا « منظر غير مباشر » (٩٤) بالقدر الذي نريد . لكن أي امرأة مشوهة للأشكال ؟ هذا موضوع آخر . لكن الأمر أمر نوع من المرايا السحرية بالمعنى الذي يسمى فيه بـ « بودليز الشعر » سحر استدعائي ، أي سحر يسمح للأشكال الملبوسة أن تظهر في الحقيقة التي لا تقع تحت حواسنا . والأستاذ باير إذ يدافع عن نفسه هو ، يضطر تماما إلى أن يعترف بهذا . فهو يقدم اعترافا يقول فيه إن الفن يمس الواقع « بومضات » ويدخل في الموضوع « لحظة » وإن الفن العبقري خاصة يتعدى عن طريق « غطسة » سريعة وسائل الفن (٩٥) . وإذا سمح لنا أن نعتبر الفن العبقري هذا بمثابة النموذج الأعلى لكل فن صحيح ، فإننا لانطلب أكثر من ذلك . ولم يكن بيرجسون نفسه يعتقد أن القريحة ، سواء أكانت فلسفية أم جمالية ، هي خبز كل يوم .

المؤكد أن الفن يتضمن الاصطناع ، وذلك بنسبة متغيرة طبعاً ، فالاصطناع في قصيدة مديح عابرة يختلف عنه في ديوان « الليالي » لموسيه ، وهو ليس بعينه في التصوير الزخرفي والتصوير المنزلي ، أولدى فيرونيز وأوديلون ريدون . إذا الأمر أن نعرف هنا ما إذا كان الاصطناع في أى عمل فنى عظيم حقاً هو طريق الإخلاص للحقيقة والواقع . ألا تقاس قيمة عمل فنى ما - بقدر النجاح في التنفيذ - بالتجربة الروحية المحمل بها وبالضرورة الداخلية التي ينبع منها ، وبمخصب الرؤية التي يقدمها - وباختصار بوزنه الواقعي ؟ إن الفنان ساحر لكنه ليس حاوياً أو بهلواناً ، ولا يرمى عمله إلى ذر الرماد في الآعين أو إلى إظهار « مظهر » واه تافه ، أو إلى تجميع علاقات لا سند لها . وإذا كان الفنان يبحث في تنظيم « تأثيرات » فهو يفعل هذا ليقول شيئاً ، حتى وهو يجمل ما سوف يقول . هل يصبح الشعر إذا مجرد لعبة لفظية ... ويصبح أى متحف تصوير نوها من متحف شمع ؟

ما من شك في أن « الأنا » الفنانة ليست هي بعينها الأنا العميقة ، كما يدعى بهذا يرجسون على الأقل . ماهي إذا ؟ إنها أحياناً « أنا » ميتافيزيقية - نحن نفر هذا - وأحياناً « أنا » مشعوذة (٩٦) . إن هذه كلبة فانت الأستاذ باير ، إنى واثق من ذلك . أيمن أن يكون رامبراندت وشاردان ودوميه وفان جوخ وسيزان مشعوذون بسبب مهارتهم الفائقة ؟ هل يمكن أن يكون جيرود وكوكتو ويكلسو كذلك لأنهم نظروا إلى ما فوق الواقع ؟ إننا لن نوجه إليهم هذه السبة . إن حياة الفن بالنسبة للجميع تقريباً مجازفة خطيرة للغاية ، تحمل في طياتها أحياناً بطولة كبرى بحيث تقضى على هذه السبة . أعد قراءة رسائل لشاعر شاب تلك الرسائل الشهيرة التي كتبها ريلكه . هل تموت إن أنت منعت من الكتابة ؟ سل نفسك في أشد لحظات الليل سكوتاً : أمضطر أنا إلى أن أكتب ؟ واحفر في نفسك لتصل إلى أعرق الرد . فإن كان هذا الرد بالإيجاب ، وإن أنت استطعت أن تقاوم

مثل هذا السؤال الخطير بقوة وساطة ونقول : يجب على ... ، إن فعلت هذا فاشرع في بناء حيائك تبعاً لهذه الضرورة ، ويجب أن تصبح حيائك هذه - إلى أشد اللحظات خمولا وأكثرها فراغا - علامة وشاهداً على مثل هذا الدفع . هنا اقرب من العليمة . . . (٩٧) . أين أثر الشعوذة في هذا كله من فضلك ؟

إن الحجج التي نعارض بها الأستاذ باير تصلح من باب أولى لتنفيذ آراء مالرو وأنصاره : وذلك أن الفن في نظرم انصار لاسلوب وممارسة له وليس تعبيراً عن رؤية لإطلاقاً . فهم بهذا يرفضون الصيغة التي قال بها بروسست من حيث إن الأسلوب بالنسبة للأديب والمصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فني ، بل هو خاصة من خواص الرؤية (٩٨) . ونحن نقرر أنهم هذا تماماً ، بل ولقد أثبتنا بأنفسنا أن الأسلوب باعتباره خاصة للرؤية قول غير كاف . فهما يكن الحدس جديداً فهي عديمة القيمة إن لم تتجسد في الأشكال . وحيث لا يوجد الأسلوب أو وسيلة التنفيذ ، لا يوجد الفن . فهل نستنتج من هذا كما يفعل مالرو أن الرؤية في خدمة الأسلوب ودرجة يحدد فيها الأسلوب للرؤية ؟ إن المثل الذي استعملناه حالاً من بروسست لا يسمح بهذا أبداً . مؤكداً أن النص الأول من الجزء الخاص بأزهار الشوك في قصة جان ساني (لبروست) لا يتمتع بنفس التدفق ولا بنفس الإتقان الموجود في النص النهائي من قصة صوب بيت سوان . ومع هذا فبين الحالتين - أي بين مغزى النصين - مرت خمسة عشر عاماً ظل بروسست يعمل خلالها وبعدها ولد فتان (٩٩) ليكن هل يدل هذا على أن الرؤية البدائية لم تكن قد استمرت في البقاء لدى مؤلف سوان ؟ العكس هو الصحيح ؛ فقد تعلم بروسست مهنته بين عامي ١٨٩٨ ، ١٩١٣ ، وخلق أسلوبه هو ، وحسن آله الموسيقية وشد كانه . ولكن لم كل هذا يا إلهي ؟ إن لم يكن لأنه أراد أن يكون قادراً على التعبير عن رؤيته هو ؟ . . .

وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا لحسب ، ولا هو خاصة للرؤية لحسب ، بل هو كلاهما في آن واحد ، مادام الأسلوب الأصل وسيلة لترجمة إدراك أصلي للحقيقة الداخلية أو الخارجية . من أين يأتي انحطاط العمل المقلد ، الذي يندد به مالرو ، إن لم يكن من حيث كونه نوعا من جسد دون روح ، أو طريقة كتابة أو تصوير لا تبرر صحة طريقة الإحساس أو التفكير ، أو شكلا لن يستمر الوجدان الحى فى ملء فراغه أو منحه الحياة ؟ وكيف نستطيع أن نعرف السبب الذى من أجله يعذب الفنان نفسه كل هذا العذاب (وهذه فكرة أساسية عن مالرو) لكي يقطع بين نفسه وبين طريقة التنفيذ التى اتبعها سابقوه ، ولكى يخلق طريقته هو ، كيف إن لم يكن لديه شئ . يقوله ولم يسبق أن قاله أحد غيره ؟ إن هذا الانفصال بين الفنان وسابقه ، كما أفهمها ، تؤكد لشخصيته . لكن أليست الشخصية أقرب ما تكون ، أو أبعد ما تكون عن الحقائق ، أو سابقة لها ؟ يقول مالرو قولاً رائعا حين يقسمال : إلى كم من الأيام يحتاج الفنان لكي يكتب بنغم صوته هو ؟ (١٠٠) لكن ما الصوت إلا صدى النفس الذى تكشف فيه هذه النفس وتعبّر عن نفسها من خلاله ، إن بيت شعر يكتبه لافونتين أو لامارتين ، أو جملة يكتبها سان سيمون أو شاتوبريان أو مالرو أو آبة من آيات كلوديل عبارة عن تنفس لأفكارهم ، وإن صح القول ، بمثابة ، الإيقاع الحى . . . يقول ج. شاردان إن الأسلوب هو النغم ، والنغم يأتي من الأعماق . . . إنه الصوت المميز للتربة الداخلية الخاصة .

وسواء رضينا أم لم نرض ، فنحن منساقون من جديد نحو بيرجسون فى بحث الجوهر . على أن مالرو ليس بعيدا عن هذا الجوهر . كما يتصور البعض ، فهو يقول : وإن كل فن تعبّر عن عاطفة أساسية للفنان إزاء العالم ، يكتبسبها فى بطاء (١٠١) ، ذلك أننا نجد رسما تخطيطيا أوليا ، يلزم الفنان المبدع ويؤمى إلى التجسد فى صورة جديدة . وهذا

النداء الذي يطلقه النغير الرومانى أسفل الكوليزيه الذى استقى منه كورنى أحسن ما استقى والذى نعرف من خلاله أحسن ما كتب ، وسعف النخيل الذى كانت أبيات شعر راسين تميل تحته . . وكورنى ورأسين لم يفعلا إلا أنهما أخصا لهذا النغير وذاك السعف لحسب . وعند فيكتور هوجو ، يلاحظ أن هذه القوافى دور جزء من أجزاء فرقة موسيقية - أوكسترا - وتأخذ الكلمات فى التحسس لتلحق بهذا الوزن المنتظم ، لأن هذا الوزن غير مرتبط بها (١٠٢) ونفس الشيء يحدث عند المصورين ، إن مخطط كلى (Klee) خط هش حاد على قائم غير منتظم وهو خط الرسوم اليدوية لدى القدماء . ومخطط كورو وشاردان وفرمير تبسيط فى التناق ومصبدة مضبنة (١٠٣) . إذا . . هذا مخطط الأولى الذى يستجيب إلى العاطفة الأساسية للفنان إزاء العالم. ألا يحوى فى بذوره الأولى رؤيته ، الخاصة للأشياء وللحياة وللإنسان ؟ ألا يشبه المخطط الديناميكى الذى تحدث عنه بيرجسون كما يشبه الأخ أخاه ذلك النجم الذى يخرج من الوجدان الإبداعى ليسكون مجهودا للتعبير عنه فى دقة ؟ ماذا يعنى هذا المخطط الإيحائى الذى يدين به الفنان لكونه مخلصا فى بساطة اللهم إلا أن إرادة الانفصال والتوصل إلى الأسلوب شيان تتحكم فيهما الرؤية .

ويرى « جيد » أن الأعمال الفنية الكبرى إنما تطفو بجلدها حينما ينفرد الزمن كل شيء . وما لورى بدوره ولا يرى فى أبامنا هذه التى ماتت فيها الأساطير القديمة ، التى أوحى أصلا بالأعمال الفنية . . فى تمثال عذراء رومانى مثلا ، أو تمثال بوذا أو أى تمثال سومرى ، إلا « تحفا » . ويرى آخرون غير جيد وفاليرى أن نظريات بروست قد أصبحت عتيقة إلى حد ما ، وأنها لم تعد ذات قيمة كبرى اليوم إلا بفضائل أسلوبه (١٠٤) لكن كيف لانهم إلا بالأسلوب ؟ إن الأسلوب بالقدر الذى يترجم به موقفا وجوديا أو نعبر به عن رؤية معينة (وهو نفس الشيء) يتضمنان

مع المعنى لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلا وهو يشارك على الأقل في هذا الموقف أو تلك الرؤية ولولدة لمحة توافقية بسيطة . ولقد كان أول من قدم الدليل على هذا ، وهو الذى لا يجب من الأعمال التصويرية التى أنتجها عصر النهضة إلا القليل على وجه الاستثناء ، فرغم أن الأعمال الفنية السكرى تحتفظ في هذا ، بالإهاب الخارجى ، لها ، فإنها لا ترجع في عظمتها إلى ، العاطفة الرئيسية بإزاء العالم ، ؛ لأن هذه العاطفة عاطفة مؤلفيها ، لا عاطفة العالم . لماذا يعلى ويكبر مالرو إذا القناع الزنجمي وبجمله قلقه النفسى !!! إلا لأنه يكتشف له — أو يمنحه — معنى ، لا يمكن لأحد من معاصرى نابليون الثالث أن يمنحه له ؟ إن أسلوب بروست ما كان ليوجد دون رسالة حملها بروست . . وما كان له أن يوجد إلا لأن أسلوبه هذا يمارض مع أسلوب كل من سبقوه . ولأن هذا الأسلوب يصطبغ بالحياة لسبب واحد هو أنه يؤدي إلى اختراع أشكال متباينة جديدة ، (١٠٥) إنه حتى بحياة الوجدان الذى يكسوه بكساء متقن و ، على المقاس ، الكساء الذى يضطر إلى الموافقة عليه رغم المعارضات . اذ يقال إن فن بروست لا يهدف إلا إلى أن ينقش في المادة اللفظية تدفق الحياة الداخلية ما دام غخطه الأولى هو الصلة التى طالما أهملت قيمتها بين الحواس والمشاعر التى تثيرها أو تنتجها (١٠٦) أليست النظريات والأفكار ، أو بدقة أكبر الجزء الهام من رؤية بروست ، هى التى تفسج داخل الأسلوب نفسه ؟ .

منذ بدأنا هذا البحث ونحن نربط الجمال بالكان ، وبالتالي نربط علم القيمة بعلم الوجود . لكن كان هذا الربط في نظر الأستاذ بايير مبعث أسف وامتعة ، فهو يرى أن مثل هذا الازدواج يعرض استقلال الفن للخطر ، ويضع دقة الحكم الجمالى وحق الإنسان في تقرير القيم موضع الشك والاحتقار . لكننا نرد على ذلك بقولنا : إن الجمال ذاته ليس احتكاراً للفن ، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد إنسانى . فكل ما هو جميل في الطبيعة يتقدم

لنا كخام ونسبة تنسب إلى الكائنات الطبيعية ونحن نستطيع لذلك أن نبحث
بالأستاذ باير إلى الأستاذ سورويو ليعلمه أن الأعمال الفنية لا تدين ببيتها
إلا لرتبة السمو بوجودها ، أهدد القوة والتماسك وضرورة الوجود التي
تضمنها في الكائن وتخلق وجودها وما فوق وجودها ، فهكذا لا يمكن للقيمة
أن تنكر الكائن ، وفي حالة الجمال الفني وفي حالة الجمال الطبيعي على السواء ،
لأن هذه القيمة تقوم على الوجود وتختلط به . فكلما كان هناك جمال كان
ثمة وجود أما القبح فهو عدم الوجود بالنسبة للكائن ، والقبح المطلق هو العدم
المطلق ؛ إذ لا يمكن أن تكون لشيء ما قيمة بالنسبة إلى - أهدد إذا كنت أهم
بهذا الشيء - إلا إذا كان ذلك الشيء يستجيب لرغبة أو إرادة أو أمنية
عندى . ومع هذا فليست هذه الأمنية هي التي نخلق القيمة بل هي التي
تتعرفها وتتعرف نفسها فيها ، وتستقبلها وتمتلكها لنفسها . بهذا وبهذا فقط
يمكن أن نفسر ظاهرة « خيبة الأمل » : فإتي حين أنتظر من شيء أن
يبتلعني ثم لا أجده إلا عظاما خاوية ، أبقى جائعا ، وما طعم الجميل
إلا شكل من أشكال هذه الأمنية . وهو حب الكائن حين ننظر إليه باعتباره
يستحق النظر إليه ، أى حين نصوره لأنفسنا بصفته قادرا على إشباع
العقل والحواس .

وقد يسألنا الأستاذ باير إذن ما فائدة الفن والفنانين . ولم يحس الإنسان
ل حاجته لإبداع الجمال ؟ ذلك أنه مادام الجمال خاصية للكائن ، فهو يمنع ويولد
مع الكائن ، ولذا فإن الشيء لم يصبح في حاجة للكشف عنه ولنى يصبح في
حاجة إلى صنعه (١٠٧) لأنه قائم فعلا . وما كان هناك مكان للنشاط الفني
ونظرية توصى بتأمل الطبيعة ونحن نرد على هذا بقولنا إن معنى ذلك
القول أننا ننسى أن الكائن - أو بالأحرى الكائنات الملبوسة الموجودة -
تقل عددا كبيرا ، أو كما كبيرا من التحسينات . وهي حين توجد لا تعرض
طموحنا على السواء ، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان تهر إحداهما

الأخرى دون أن تتعارض : فن ناحية ، نحمد أن من الضروري استخلاص ما يتضمنه الشيء من كيان وجمال، ومن ناحية أخرى يجب أن يضيف الفنان إلى هذا الجمال وذاك الكائن شيئا ، وأن يضع في العمل الفني ما هو غير موجود في النموذج الطبيعي، أو يوضع ما هو موجود وغير مرئي فيه . ومن هنا نقول : إن عالم الفن لا يتعارض مع عالم الطبيعة ، بل هو امتداد له ، يستند إليه ويكشف عن كنوزه . ويعمل على السعى إلى النجاح ، أكثر وأحسن منه ، بمعنى أنه يسعى إلى تعديده وخطيه وتنفيذ وعوده التي لم تنفذها هو بالتنام . إن هناك بعض النصوص التي كتبها بيرجسون لا تنكر مثل هذا التفسير ، وبذلك فإن من الصحيح أن لقاء الإدراك الحمسى لا يمكن أن يكون وحده قاعدة جمالية كافية ، لأنه يخضع الكائن الذي يجب إدراكه بلا شك والذي يجب بالإضافة إلى هذا أيضا تقويته وترقيته . فالمبدأ الرئيسي إذا في كل شيء هو أن هذا الطموح مهما يكن الاسم الذي يطلق عليه ، هو الذي يصنع الفنان ، كما يصنع العالم والبطل والفيلسوف وهي التي تشكل أعماق ما في أعماق الـ أنا .

المعرفة الجمالية

لم يكن من المستحيل ، مهما قبل ، إيجاد العلاقة بين دور الفن في الكشف عن الواقع والوسائل التي يستخدمها العمل الفني بعد أن يكتمل في جذب الرأي له (١٠٨) ولقد كان من الضروري أن ترتفع حتى نصل إلى فكرة عليا فتخطي بها التردد بين الكشف عن الواقع ووسائل جذب الرأي فكرة تسمح بالتوفيق بين البحوث الصحيحة ذات التناقض الظاهري فيما بينها . فالحقيقة أن أصالة الفن تنبع من أنه رؤية وإبداع في وقت واحد . فالفنان - وهو رجل مغرم بالطبيعة إلى درجة كبيرة جدا - رجل معجب بجمال

الدنيا ، وحساس إزاء أقل ما يقدمه الواقع ، يعتبر في نفس الوقت رجلا بعيد خلق الطبيعة ، ويصنع الأشياء الموجودة بذاتها ولذاتها ، ويبنى عالما على هامش الحقيقة الواقعية ، فإذا كانت هناك إذن معرفة جمالية فهي من نوع خاص جدا يجدر بنا أن نحدد خطوطها المميزة لها .

تلك المعرفة الجمالية هي قبل كل شيء معرفة شاعرية إن نحن استخدمنا تعبير ماريان ، أو هي معرفة الفنية الشاعرية إن نحن استخدمنا تعبير الأستاذ أنجيلسون ، ولنفهم ذلك طبقا للأصل اللغوي لهما تين الكلمتين : شاعرية Poétique لدى ماريان ، أو فنية شاعرية Poétique لدى أنجيلسون ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط الإبداعي الذي لا يمكن ممارسته إلا في الإبداع وفي طريق العمل الفني الذي يتولد عنه ، هذا ما لا يسدى للفلاسفة المحدثون استعداداً كبيراً لقبوله . فالمعرفة عندهم تعرف ، ولا تفعل شيئاً من ذاتها . وبذلك فإن فلسفة الوجود التي طبقناها وندين بها تبدو هنا على عكس هذا الرأي ولكنها توضح لنا ولهم الشيء الكثير . فكما أن الوجود الإلهي في الله هو العلة الحقيقية لوجود المخلوق الذي يمنحه الخالق وجوده ومفهومه في نفس الوقت ، فإن الصورة الشبيهة بالخالق ، — نقصد صورة الإنسان هي الحقيقة القائمة للكائن الذي يتبعه العمل المفروض عمله في آن واحد ودون انفصال ، ويتبعه أيضاً حب الخير الذي يمكن أن ويكون ، والإرادة في جعله كائنات والقدرة المنظمة لتنظيمها حسناً لجمعها موجوداً (١٠٩) وهكذا فإن الأمر لا يمكن أن يكون أبداً ، كما يفترض الأستاذ باير أمر رؤية ، تسبق الفعل ، كما يسبق النموذج الصورة المنقولة عنه . ولن تكون المعرفة الشعرية سابقة للنشاط الإبداعي ، بل هي داخلة فيه ، مشتركة وإياه مادياً في التحرك نحو العمل الفني . وليست هذه المعرفة شيئاً آخر غير « الصفة الخاصة لهذه النواة الروحية التي كان القديس يسمونها « فكرة ،

العمل ، أى الفسكرة الصائنة أو العاملة، يقصدون بهذا معنى عميقا يبعث الحياة فى الصورة الخارجية ، (١١٠) ،

وهذا الضم الوثيق بين الرؤية والفعل يميز المعرفة الجمالية تميزا جذريا عن المعرفة العلمية ، وفى حالة العلوم — هكذا يقول ماريان نختص الوظيفة الإبداعية للجوهر العقلى فى داخل العقل بإنتاج مذاهب وأحكام وتبريرات نعرف الأشياء عن طريقها وتصبح الوظيفة الإبداعية تابعة لوظيفة المعرفة . أما فى حالة الفن ، فعلى عكس هذا ، تكون وظيفة الجوهر العقلى من حيث المعرفة تابعة تبعية كلية للوظيفة الإبداعية . فالجوهر العقلى يعرف بقصد الإبداع ، وإذا كانت المعرفة الفنية تدخل فى هذا ، فذلك لكى يستطيع العمل الفنى أن يتم ويصبح العمل ثمرة إبداعية العقل ، تلك الإبداعية التى جعلت لتوجد خارج الروح ، (١١١) . ومن وجهة النظر هذه ، تصبح المعرفة الجمالية أكثر شبيها بالمعرفة العلمية أو الصناعة اليدوية ، لأن هذه الأخيرة تتميز بوجودانات تتفتح عند الاتصال بالمادة وتتطلب تشكيل هذه المادة ؛ ذلك لأن الصناعة اليدوية ليست مجرد تطبيق لقوانين نظرية ، ولأن الصانع الفنى يقوم هو أيضا باختراع شئ ، ولكنه لا يخترع إلا حين يعمل ، كالفنان الذى لا يجد ما يبحث عنه إلا حين يبدأ تنفيذ عمله الفنى . والبحث الذى يقوم به الصانع الفنى — وقد قلنا هذا من قبل — « بحث حى معبر .. بحث عن مشروعاته وأفكاره من خلال حركات مرسومة رسما تقريبا ، أى بحث يفترض تحركات تقوم بها الأيدى فى الزمن والمكان بطريق مباشر أو غير مباشر ، لتجميع العناصر فى مواضعها ، (١١٢) .

وقد يكون من الخطأ أيضا الاعتقاد بأن الفنان يعبر عن نفسه لكى يبدع ، أو بأنه يبدع ليعبر عن نفسه . والحقيقة أنه يعبر عن نفسه عن طريق الإبداع ويبدع عن طريق التعبير عن نفسه ، وورثته لنفسه وللأشياء ليست بداية يبدأ منها أصلا ، بل هى نهاية العملية التى تهدف إلى أن تخلق عملا

فنيا . ألم نلاحظ في أغلب الأحيان أن كل مشروع فني كان في بداية الأمر بحثا في الذات ؟ يقول جوته : « إننا غامضون بالنسبة لأنفسنا » . والعملية التي يقوم بها الفنان عملية هدفها إظهارها القضاة على هذا الغموض بوضوح الشيء . ويرد دريولا روشيل على هذا السؤال : لماذا تكتب ؟ بقوله : « لا أرى رؤية أوضح . ولا أرى نفسى رؤية أوضح كذلك » . ولا فرق بهذا الصدد بين الأدب الشخصي والأدب اللاشخصي إذ يصرح جوليان جرين بقوله : « يجب أن أكتب قصصى ومقطوعاتى لكي أكتشف ما يحدث فى نفسى » . وشاعريه المواطن الشخصية ليست هى الشيء الوحيد الذى يهدف إليه ويفردى حين يقول : « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلى » . وأعماله تمثل « كشفا يقوم به عن نفسه ولنفسه وللآخرين فى آن واحد » (١١٣) . هذه الرحلة داخل النفس لا تخص الأدباء وحدهم ، ولا يقوم بها الشعراء وحدهم ، كما يشهد على ذلك خطاب كسبه المصور جوجان يقول فيه : « إنى أشعر بحاجة — لا لأن أذهب مسافة أبعد عما سبق فيما سبق أن أعددت — بل لأن أجد شيئا أبعد . . . أشعر به ولم أعبر عنه بعد . . وآمل أن زوا هذا الشتاء شخصا جديدا جدا اسمه جوجان . . . والذى أريد معرفته هو ركن من نفسى مازال غير معروف » (١١٤) .

لقد قاربنا بين المعرفة الجمالية والمعرفة الصناعية اليدوية . . ولكنهما لا يستطيعان أن يسيرا معاً مدة طويلة ، لأن الفكرة اليدوية تغطس فى المادة ، لكنها تغطس فيها لتسيطر عليها ، وهى تستخدمها لهذا الغرض كما يتضح فى رسوم يقوم بها مهندس ، أو فى الخطوط المجردة التى نراها فى المنطق المذهبي . أما الفكرة الفنية فهى لا تفعل هذا ، لأنها غير قابلة للتشكل على صورة أفكار أو أقوال . وهذا هو السبب فى أنها رفعت لمستوى الروحية فى شكل ملبوس ، ولأنها تعبر عن نفسها فى المحسوس وبشكل لذة محسوسة

(١١٥). هذا قول ماريان : إن الحدس أو الافعال الإبداعية فهم غامض للأنا وللأشياء معاني معرفة تم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تنمر ولا ينم التعبير عنها إلا في العمل الفني (١١٦) حدس أو افعال لأن الفكرة الفنية تولد في جذر النفس وتسبق في هذا كل تفرقة تحدث في النفس ، أى تسبق كل تقسيم للنفس إلى ما يسمى « عقل » وعاطفه و« طبيعة أخلاقية » ومن هنا يكون أصل الفكرة الفنية في التجربة الحسية التي تتصف بناء على ذلك بصفة الوحدة والاكتمال . إن الكلمات العادية لا تستطيع إلا أن تحون ذلك الفعل ذا البساطة غير القابلة للتقسيم والذي يتم فيما قبل أو فيما بعد العقل والعاطفة حين نريد تسمية هذا الفعل . إن أنت أردت إذا أن تلمسك بالفكرة الفنية ، كان عليك أن تسميها معرفة على هيئة توافق روحى ، أو بالأحرى ، معرفة على هيئة تماسك وارتباط طبعى ، أى اشتراكا وتشابها ، لأن الفنان « يعرف » العالم ويغير ما يجب تغييره بنفس الطريقة التي يعرف الرجل الفاضل الفضيلة . ذلك الرجل لا يستطيع أن يقدم تعريفا للفضيلة إن لم يكن قد درس علم الأخلاق . ومع ذلك فهو يعرف علم الاخلاق أحسن مما يعرفه أشد رجال الأخلاق علما وطلاقة حديث ، لأنه يعرفها من الداخل ، ولأنها عنده تجربة وميل وغريزة وطبيعة ثانية ، ولأنه كيف على منوالها حياته . ولأنه جسدها ، ولأنه بذاته الفضيلة على وجه ما .

إن فربون لا يرجع إلى ما قال به أرسطو والقديس توماس ، ومع هذا فإن التحليلات التي يقوم بها تتفق وتلك التي يقوم بها ماريان . وهو إذ يستعير من نيومان تعبيراته الفنية في هذا المجال ، يعرف المعرفة الشعرية بأنها معرفة واقعية لا معرفة أساسها الفكرة أو الرأى . إنه يقول : « إن المعرفة الشعرية تصل إلى الحقائق وتربط الشاعر بالحقائق . ويحدث هذا فيما وراء الأفكار والصور والعواطف والحواس ، لكن بطبيعة الحال يحدث هذا بطريق جميع هذه المناشط السطحية . ففي حين أن العلم لا يقدم لنا من موجودات الطبيعة

إلا جزئيات تقريبية فقيرة ، يقدم لنا الشعر الأشياء نفسها في كمال مادتها
وتأم جوهرها . وعندما نشعر بالصدمة الشعرية ، يحدث فينا نوع من الاتصال
بالواقع ، ويصبح هناك شيء ما نمتلكه ، وليس هذا الشيء حقيقة تنوجه للعقل
المفسر ، بل هو الحقيقة العميقة لهذا الشيء أو ذاك ، تهز نفسنا العميقة . على
أن كلمة المعرفة ، كلمة فقيرة لأنها لا تعبر عن هذا التضامن المشتعل الحمى
الكامل بين روحنا كاملة والواقع الذي يتقدم إليها . والحق يقال إن الأمر
أمر حضور أكثر منه أمر معرفة . لكن من الذي يستطيع هكذا - خارج
الحب - أن يحمل العاشق إلى قلب الشخص الذي يعشقه ؟ مرة أخرى يقفز
التأمل واضحاً أمام أعيننا . وأسلوب أحسن الدشاق - هكذا يقول كاتب
إسباني رومى - إن في موضوع حينا أكثر من عيشنا في ذواتنا ، هؤلاء
العشاق يتمسكون بأفكارهم ولا يعيشون فيما يأكلون وفيما يشربون أو فيما
يفعلون بل يعيشون في الشخص الذي يحبونه (٥) .

إن المذهب الذي نقترحه هنا عن المعرفة الجمالية يختلف كل الاختلاف
- رغم بعض المظاهر السطحية - عن نظرية الين فلوخ (٥٥) ، أى المعاشة
الشهيرة . فبدأ الفن عند وليس ، ولوتز وفشر وكونسورت ، يعنى انعكاس
معايرى في الآخرين وتديدا عاطفيا إزاء مشاعر الآخرين ، والاشتراك في
الخاصة للأشياء ، وإحياء عالم الأشياء الجاهدة في نفسى ، ويعنى اندماجا
توافقياً بين العالم الخارجى والعالم الداخلى أما وتطابقاً سحرانياً . أو تصوفياً
بين الأنا والآنا . . . إنى أحبط نفسى بحباب وأنا أزجر ، وأقوم
وأغرق منتصراً فى الأمواج ، وأشير إلى منبع المياه لصديق لأخبره أنى أنا . .
وهالك شجرة شائكة تنظر إلى كما لو كنت ذا أخلاق فضلة (١١٧) هناك من

(*) انظر صلاة وشعر من رقم ٦٢ - ٦٤ - ١٤٨ - ١٥٤ - سرد أ. دى روجاس :

حياة الروح تقدم في ممارسة الوعظة والاتصال بالله عام ١٦٦٣ م ١٤٣

(**) Einführung كلمة ترجمت هكذا توافق رمزى - أو - توافق داخل -

أو شعور داخل (العمدة على احساس من الماخذ) .

يعترض بحق على تلك الغيبوبة الوحشية، قائلاً بأنها ليست جمالية تماماً ، وبأن هذه اللشوة أو ذلك السكر أو الانتشاء شئ نجهده على حد سواء لدى الشاعر والحالم ومدخن الحشيش ، وبأن من الضروري لكي نتمتع بالكائنات أن نقوم بعمل مضاد إزاء الكائنات إن شئنا أن نستمتع بها بدلا من أن نترك أنفسنا لها لنتمتصا . وبأن التوافق بيننا وبين الأشياء يتضمن موقفا تبادليا تقفه ، والأنا ، والآت ، ولا يتضمن هذه الالامبالاة أو تلك اللاقرفة .

وبأن الفن عاطفة إبداع وإنشاء ، وبأنه - أى الفن - لا يظهر إلا عندما ينشئ الفنان الأشكال بالقوى التى تبحث الحياة فى الطبيعة ويستخلص منها عملا فنيا إذا كان ذلك الفن مشروطا بإدراك هذه القوى (١١٨) .

معارضات لها من الصحة مكان ولا شك . لكن المذهب الذى تدفن به بعيد عنها لحسن الحظ ، فقد سبق أن قلنا إن الحب مفتاح التجربة الجمالية ، كما أنه مفتاح التجربة الصوفية . ومع هذا فالحب كما نفهمه ليس عاطفة ضمن عواطف أخرى ، بل هو الامنية الأساسية التى تحدثنا عنها والديناميكية النكوبنية لكياننا ، وفى نهاية المطاف ، شوق الموجود إلى الموجود . والحب بالمعنى العادى لهذه الكلمة ليس إلا أحد مظاهر هذا الاتجاه ، وحتى إذا فهم بهذه الطريقة فإنه لا يقضى ، قدر على ، على التمييز بين الأشخاص ، بل على العكس فإن الشخص الذى أحبه ، أحبه باعتباره شخصا آخر ، وأريده شخصا آخر فكيف يمكن أن أحبه إذا أصبح مندجافى ، أو إذا كان هو أنا؟ إن الوحدة فى الازدواج هى تناقض الحب . لكن كبار المنصوفين يرون غير هذا : إنهم يرون أن الروح التأملية عبارة عن قطرة فى محيط إلهى ، لا يمكن أن نفرق فيه أو نضيع فيه أو نفسلخ عنها فرديتها . ونفس الشئ موجود فى التأمل الجمالى ، لأنه يجعل الفنان حاضرا فى موضوع فنه . هذا مؤكد - على أن موضوع الفن هذا يدخل فيه ، بل ويطابقه بشكل معين ، والمعرفة الفنية تنتظم ولا توجد إلا بالنسبة لعمل فنى ، وإذا

فإنها تنزلق إلى داخل الوجدان لتفيد منه . فإذا أطلق الفنان لنفسه العنان فيها فإنه يحتفظ بشخصيته كشخصية لذاتها ولا يترك نفسه بحيث تمتلكه هي ، إلا لكي يمتلك ما يلزمه منها : هذا ما أنكره أصحاب نظرية «الإن فلويج» أي المعاشية، وهذا ما يكفي من ناحيتنا لتنفيذ هذا الاندماج التصوفي ، الذي كان كابوس الأستاذ بايبر .

إنها معرفة مبدعة بطبيعتها ، معرفة تشكل شيئا في الكائن تشكيلا لا يقل عن كونها هي مشكلة بمعرفة الأشياء ، «وما الذي يعبر عنه وينتج العمل الفني ، إلا مادة وكائن الذي ينتج ؟» لكن مادة الإنسان كما نعرف ، خفية عليه ، وبالتالي فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها . إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث وينتج في نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ، ويخرج هو معها — الكل معا — من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو يقنأ به في الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه وعن أفعاله ، (١١٩) . وتعبير آخر فإن «الروح معروفة في تجربة العالم ، والعالم معروف في تجربة الروح ، معرفة لا تعرف قسما ، إذ أنها تعرف ، لا لتعرف ، بل لتنتج» ، وإذا نحن سألنا هارتمان عما يتكشف بالضبط للفنان من الحقيقة الموضوعية خلال ذاتيته ، لأجاب إن أول ما يتكشف هو تجميع الأشياء فيما بينها . والحقيقة «أن الأشياء ليست ما هي فقط ، بل إنها تنقل باستمرار فيما وراء نفسها ، وتعطى أكثر مما تمتلك ، لأن الموجهة المنشطة «للغة الأولى» تعبرها من كل جهة . وهي أحسن وأسوأ من نفسها ، لأن الكائن يزداد اربادا فوق العادة ، ولأن العدم يجذب نحوه كل ما يأتي من العدم ، وهكذا فهي تنصل بعضها ببعض فيما لانهاية من الأشكال والوسائل ، وبما لانهاية من الأفعال والاتصالات والتوافقات والقطعية . وهذا الاتصال في الوجود وفي المد الروحي الذي يأتي منه الوجود هو في نهاية الأمر ما يستقبله الشاعر ، ويحس به ، ويتألم منه ، ويستوعبه في ليل ذاته هو ، أو يعرفه بصفته غير معروف» ، (١٢٠) .

والفلسفة على أى حال تكفى بأن توضح وتبرر في نظر العقل ما فعله شعراء القرن الماضي ، ما فعلوه لا ما شعروا به . « شئ عجيب مذهل . . . لا بد أن ننظر إلى الشئ الخارجى في داخل نفوسنا . . . إن المرأة العميقة المظلمة موجودة داخل الإنسان . ونحن إذ ننحنى فوق هذه البر ، نرى العالم العظيم على مسافة بعيدة من عمق البر في حالة ضيقة . . . ويكتب نواليس من ناحيته قائلا : « إن الشاعر يعيش تماما خارجا عن نفسه . وبدلا عن هذا يأتى الأشياء كلها له ، وهو في نفس الوقت ذات وموضوع ، وروح العالم » (١٢) . ويستخدم بودلير نفس الالفاظ ليصف نفس الظاهرة ، فيقول : « إن الفن سحر إلهامى يحوى الذات والموضوع في آن واحد ، إله يحوى العالم الخارجى بالنسبة للفنان ، والفنان نفسه ، (١٢٢) . « والشاعر يتمتع بذلك الامتياز الذى لا يقارن ، حيث يستطيع حسب رغبته أن يكون هو بنفسه هو وغيره . وكذلك الأرواح الجاثلة التى تبحث عن جسد ، تجده يدخل حين يريد في شخص كل منا ، فبالنسبة له يكون كل شئ فارغا مستعدا لاستقباله ، وإن كانت هناك أما كن معينة تبدو له مخلقة ، فعنى هذا أنها في نظره لا تستحق زيارته ، (١٢٣) . امتياز أساسه التقابلات الموجودة فعلا في الطبيعة والتي لا يستطيع كشفها إلا القليل من الناس . « إن كل شئ سواء أكان شكلا أو حركة أو عدداً أو لونا أو عطرا ، كل شئ في الروحى وفي الطبيعى على السواء . له مفرز ، المتبادل والمتقابل . . . ولقد سبق أن ترجم « لافانار » المعنى الروحى للإطار الخارجى للشكل والحجم ، فإن نحن توصنا في تطبيق هذا لوصلنا إلى تلك الحقيقة التى تؤكد بأن كل شئ « هيروغلى » . . . ونحن نعرف أن الرموز ليست غامضة إلا بطريقة نسبية ، أى طبقا لنفاها وحسن نية النفوس أو وضوح فكرها . . . إذا ما هو الشاعر . . . إن لم يكن مترجما وحلالا للرموز ؟ ما من استعارة أو مقارنة أو صفة ، لدى أعظم الشعراء ، إلا وكانت ذات تكيف رياضى مضبوط ، لأن هذه الاستعارات والمقارنات والصفات مستقاة من المنبع الذى لا ينضب ،

منيع التماثل العالمى ، ولأن من المستحيل أن تستق من مكان آخر (١٢٤).

لقد حذرنا بودلير من هذا : لقد قال إن المعرفة الجمالية تقيض المعرفة العادية . إنها معرفة رمزية . فإن غاب الرمز غاب الفن . ألا يفترض العمل الفنى تقابلا طبيعيا غير تقليدى بين الشكل المدلوس والموضوع الذى يرمز إليه ؟ ليس هو علامة يكون فيها الشيء الذى يعطى المعنى ، والشيء المعنى كلاهما واحد ؟ لكن ماذا يعنى العمل الفنى ؟ من المهم بهذا الصدد أن نميز بين نوعين من الرموز : الاول هو الذى نستطيع تسميته ، كما فعل «ميتزلنك» ، «رمز القول المقصود» : ذلك الذى يبدأ من المجرّدات ، ويعمل على كساء الإنسانية بهذه المجرّدات ، وهو أقرب ما يمكن أن يكون من الرمز المجازى . وقصة «فاوست الثانى» وبعض قصص جوتة الأخرى رمزية بهذا المعنى . أما النوع الثانى من الرمز فهو بالأحرى لا شعورى ، يحدث دون قصد الشاعر ، وغالبا رغما عنه ، ليذهب دائما تقريبا إلى ما بعد تفكيره ، ونجد له أمثلة عند ايشيل وشكسبير وكل إبداع عبقرى . والرمز بمفهومه هذا ليس من اختراع الفنان ، بل هو قوة من قوى الطبيعة أو بالأصح ترديد صوت لقوى الطبيعة التى تجرى فى نفس الفنان من الأركان الأربعة للعالم ، ومن هنا كانت قوة الإلهام الحارقة التى تصف بها . والشاعر مثله مثل الخطّاب يضرب بيلطته ، وكل ضربة منه «تنادى قوة الجاذبية الأرضية كلها لمعاولتها» ، يعر عن نفسه رمزيا . «فتعمل الأرض كلها معه» ، ويندج بفضل الرمز «فى النظام الغامض الأبدى للأشياء» ، و «توجد كل حركة من حركات فكره» ، تضاعفها قوة جاذبية الفكرة الوحيدة الأدبية . وقد كان فيكتور هوغو يقول إن الشاعر «صدى رنان» ، فهل يشعر الصدى بكل الأصوات التى يضاعفها ؟ إن الرمز لا يصاغ أكثر من ذلك فى نفس الفنان المبدع الذى لن يعرف أبدا كل ما وضعه فى عمله

الفنى . لكن ، أنقى الرموز أيضا ربما كان الذى يجرى دون علمه بل وضد مقاصده ، (١٢٥) .

وتزدهر الاستعارة ، على شجرة الرمز ، وما الرمز فى إجماله إلا المشاعر العميقة التى ينبع منها العمل الفنى ، فعندما يكون الشاعر قد بعث الفجر ذا الأصابع الوردية ، يكون قد أبدع من طريق التقريب التعسفى ، وهو مع هذا تقريب مضبوط مضبوطا غامضا . . أبدع صورة تحرك المشاعر رغم أنها لا حقيقية ولا واقعية ، ورغم أنها لا تقع تحت سيطرة الحواس : صورة تحرك المشاعر لأنها تفوز برضا العقل رضا مباشرا ، دون تحفظ . ومهما تكن الدفعة المنطوية عليها . ومهما تكن العناصر والأشياء المشتركة فى هذا فإن مبدأ الحركة الشعرية كله قائم هنا فيها ، (١٢٦) .

من هذا يتضح أن القيمة الكبرى التى تتمتع بها ، الاستعارة ، إذا تنأت من أها تفتح ، أبواب الاتصال ، بين عالمين جرت العادة على اعتبارهما منفصلين . ويؤكد عالم السينما جان ابشتاين أنها ، نظرية رياضية تفقر فيها من القروض إلى الإثبات دون واسطة ، . هذا صحيح ولذا فهى تبحث فيها الإعجاب والدهشة بقدر ابتعاد الحقائق التى أدركت فيها النفس تلك العلاقات ، فى فقرة الخيال التى تشبه فقرة الحصان ، (١٢٧) وهذه العلاقات غير المتوقعة تدهشنا بفضل توافقنا وإياها ، وتكشف لنا عن ناحية لا يشك فيها من نواحى الأشياء ، تلك الأشياء التى لانراها ولا ننظر إليها ولكنها موجودة أمامنا . . . نأتى لجأه . فبفضل الصورة الاستعارية إذا يصح ما كان غالبا حاضرا ويقول الآن فى هذا : « إن الشعر الصحيح لا يصف إلا قليلا وبطريق غير مباشر ، وغالبا عن طريق استعارات جزئية ، مثل « راع - قة هائلة ، أو سطح منزل هادى . . . لكن الشعر الحقيقى يظهر فى الحال شيئا . . وليس الأمر أننا نرى ، لأن هذا الشيء يشبه وميض الضوء بل لأننا

نحس فحسب بوجود هذا العالم . والإحساس بالوجود أقوى من الرؤية ،
ويكاد يكون لسا ، أو إحساسا كما لو كنا نلِس ، .

والحقيقة التي نتقدم إليها في الرمز وفي الاستعارة ليست حقيقة المظاهر
السطحية . وينجم عن ذلك أن تقع المعرفة الجمالية في موقع مضاد للواقعية ،
وأن حقيقة ما ليست هي الحقيقة التي تقع تحت الحواس . والفن في الواقع
حسب القول الجميل الذي قاله «كلى» ، لا يقدم لنا المرنى ، بل إنه يجعل
الشيء مرئيا . ولو أن الأمر أمر اتصال مباشر بمادة الأشياء المرئية أكثر
منه أمر رؤىة . ولذا يمكننا أن نقول — كما سبق أن قال بيرسون —
إن الفن يلحق بالواقعية ، نتيجة للسعى إلى اللاواقعية . والشعر ولا شك
د يبين الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي تسجلها حواسنا آليا . . . بيننا
عارية تحت ضوء هزنا وبوقظنا من خودنا ، (١٢٨) . والصورة التي يقدمها
الفنان أو الشاعر إذاً تتضح لنا خاطئة أو مشوهة في حين أنها تترجم
حقيقة أعمق وأكثر غموضا . فعندما يكتب فيكتور هوجو مثلا بيت
شعر كهذا :

كان العطر المنهش يخرج من خصلات كثيفة من ، الأسفوديل ،
حين يكتب هذا ، يرتكب على ما يلوح خطأ مزدوجا ، الأول أن الأسفوديل
لا ينمو في خصلات كثيفة ، وثانيها أن زهر ، الأسفوديل ، لا يعطى أية
رائحة . لكن من الذي لا يشعر أن هناك شيئا في هذا ، شيئا أغنى وأعمق
وأصح من وصف دقيق يقدمه عالم في النباتات ؟ ماذا ؟ حالة نفسية معينة
من حالات الطبيعة ، إحداها محاطة بالأخرى ، تجذب حقيقتها القلب في
الحال . أليس ، الأسفوديل ، هذا جيلا في مثل هذا البيت الذي يأتي إليه الزهر
ليجد لنفسه مكانا في باقة المقاطع ، يحمل مثل هذا الاسم الجميل ؟ ، (١٢٩)
« ما من شيء أشد حقيقة من غير الحقيقة ، هكذا كان نوديه يقول ..
وليس كلام نوديه هذا بتعبير سخريه فحسب . . فودلير كان يقول هذا

أيضا فيما يتعلق ، بالدكتور ، المسرحى : ، إن هذه الأشياء أقرب ما يمكن أن تكون من الحقيقة ، لأنها غير حقيقية ، فى حين أن أغلب رسامى المناظر الواقعية كاذبون لأنهم فعلا نسوا أن يكذبوا ، (١٣٠) .

وفن التصوير ، والحديث منه بالذات ، يؤكد ما يقدمه لنا للشعر من دروس ؛ فنحن لم نعد اليوم نجهل أن الحقيقة تظهر على اللوحة أحسن من ظهورها على النسخة المنقولة نقلا دقيقاً ، وهذا بفضل تأثير المعادلات التشكيلية . هذا هو موضوعها الحقيقى ، الرمزى لا على درجة ، المتولد من الوجدان الذى تشتعل فيه أعماق الفنان والعالم الخارجى ، ذلك العالم وتلك الأعماق التى لا يمكن أن يكون موضوعها الصحيح إلا سندا وذريعة . إذ أن نفس المصورين الذين بدفءونا لإعادة اكتشاف الطبيعة ، بعلوئنا أن من المستحيل أن نكون مدعين عن طريق البحث عن نماذج طبيعية ، وبالنظر إلى الخارج ، بل إنه لى نعيد اكتشاف الطبيعة يجب أن نبحث فى نفوسنا عن تلك القوانين الكبرى التى لا نكتب فى الفن أيضا . والشئ الذى يعكسه المصور على لوحته - حتى حين يصور قبارة أو إناء للربى - هو ثمرة تجربته الشخصية الخاصة ، . وسواء أكان ما يصوره هذا تمثيلا أم غير تمثيل ، فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هى ، بل يقصد حقيقة تنطى حقيقة الحواس ، حقيقة ، تختفى فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته ، . . . وهو هنا لا يبحث عن الخطوط التحديدية الخارجية للأشياء ، بل إنه يدرك ميزانها النغمى عقلا . فها هو ذا «ماتيس» يرى ورقة من أوراق شجر البلوط ، في رسمها ، ويكون الرسم مضبوطا أول الأمر ، ثم يزداد واقعية تدريجيا كلما تزايدت التخطيطات . . بحيث يرسم فى نهاية الأمر غريزيا تلك التوجات التى تصح بالنسبة لورقة البلوط كالنفس بالنسبة للجسد ... تصبح فى آن واحد شكلا وجوها . هذا وزن يعيش فيه

ويضمه ويمتلكه هو . وهو يلاحظ أن هذا « يأتي من ذاته ، ومن داخل ذاته ، كما تأتي الصلاة » (١٣١) .

إن المعرفة الجمالية كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي ، وفي أشد علاقاتها خصوصية . . ولذا فهي تسمح لنا بأن نتنبأ بما وراء الأشياء والإنسان . ولم يخطئ . يتهوفن حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق ، ولم يكن الرومانتيكون الألمان على خطأ تماما حين قالوا بأن الشعر يمثل نحو الميثافيزيقا . ألم ثبت أن كل عمل فني عظيم يعكس موقف مؤلفه حيال الوجود ، ولو عن طريق الأسلوب ؟ يقول لنا ريفردي : إن قيمة القصيدة تأتي اتفاناً مع الاتصال المؤلم بين الشاهر ومصيره (١٣٢) . بحيث نكاد نعرف بأن القصيدة تحوى فلسفة في أولى مراحلها ، ولكن بكل قوتها وحقيقتها . فهناك من قبل المثال فحسب فلسفة هامات والملك إير : وفلسفة « حذاء الحرير اللسان » وفلسفة « الجبانة البحرية » . أما عن المماكة الغامضة ، فإن كلا منا يتصورها تبعاً لما يؤمن به ولما يلزمه من صور وآراء وأفكار . وكذا تبعاً للثغمة التي تلقاها ، ويؤكد كل « شعراء » مع ذلك أن وظيفة الفن هي توصيلنا إلى هذه المماكة الغامضة . أو على الأقل إلى مدخلها . صدقوا نوقاليس في هذا : « إن العالم العلوي أقرب إلينا مما نتصوره عادة . وحق في هذه الدنيا . نعيش في هذا العالم العلوي وزراه مختلطاً بنسيج طبيعنا الأرضية » (١٣٣) .

صدقوا بودلير في هذا : « إن كل شاعر غنائى يعمل حتماً بحكم طبيعته للعودة إلى الجنة المفقودة » (١٣٤) وصدقوا في هذا أبو لينير : ليس الشعراء رجال الجمال فحسب ، بل هم كذلك وخاصة رجال الحقيقة بقدر تفاهم للجمهور (١٣٥) . وصدقوا كركتو في هذا : « إن الشعر يمنح العيش لمن يشعر به في غيابة . وهذا الثياني المعنوي يأتي من الموت ، والموت قلب المن من الحياة ، اقترضوا اتصالاً لا نستطيع معرفة بقيته لأنه مطبوع في ظهر

صفحة لانستطيع قراءتها إلا إذا نليناها . هذا الظهر (ظهر الورقة) الغامض يحفر حول أفعالنا وأقوالنا وأقل تحركاتنا فراغا يبعث الدوائر في النفس كما تبعث بعض الآفاريز الدوار إلى القلب ، والشعر يقوى هذا الدوار ويخلطه بالمناظر الطبيعية وبالحب والنوم وبمذاتنا . إن الشاعر لا يحلم ، بل إنه يحسب عددا ، لكنه يسير على رمال متحركة وتنغرس ساقه أحيانا في الموت ، (١٣٩) .

أيمكن أن يكن الفن إذن قمة الفلسفة ؟ وهل تستطيع المعرفة الجمالية أن تنافس المعرفة الفلسفية ، وأن ترتفع فوقها ؛ أبدا . فلقد قيل إن الشعر « شيء غير الميتافيزيقا » لأنه « قبل كل شيء أعشية » (١٣٧) ؛ وقد لا يذهب شعراء اليوم إلى نفس الحائط الذي وقع فيه الرومانتيكيون ، فالشعر كما يقول سوربييل : « لا علاقة له بالتفكير ؛ بل مهمته هي أن يعطى عن التفكير مرادفا ويثير فينا الحنين إليه » (١٣٨) وكوكتو يميز ما يحسن التمييز فيه من هذه الجهة : « إن الميتافيزيقا والمسببات الأولى تلعب لعبة المحاورة في بطاء وفي حدة ، والشاعر ينزعه ويحدد مكان الاختباء ، لكن إذا حدث أن سبق الشاعر ، واكتشف هذا المكان مقدما ، فإنه لن يستطيع أن يستغل اكتشافه ، وهو يرى ، ويعر ولا يتمجل في مطاردة المجهول » (١٣٩) . هذه الأسبقية التي نضع فيها الشاعر بالنسبة للفيلسوف أسبقية قد يجدر بنا مناقشتها لأنه مشكوك فيها ، لكن مهما يكن من أمر فإن المعرفة الجمالية ، والمعرفة الفلسفية ليسا من نفس الطبقة ، فالفلسفة هي البحث عن الحقيقة التي يتم التعبير عنها على هيئة أفكار واضحة مسلسلة تبعا لقوانين المنطق . أما الفن فهو يفر من الأفكار والمنطق ، ولا يهتم بالحقيقة التي تصاغ صياغة مجردة ، ولا بدقة البرهان . ولكنه امتلاك للواقع الذي نلتقطه ونعبر عنه في رمز للعمل الأدبي أو الفني حيث يكون الإناء ومحتواه ، أى المعنى والشكل عبر متميزين .

ولهذا الفرق تملحه ؛ ذلك أن هناك فرقا بين القدرات التي تصنع الشاعر أو الفنان من ناحية ، والفيلسوف من ناحية أخرى . قال فيلسوف رجل بارع بفضل قدرته على التفكير المنتظم والنقد ، وحركة تفكيره - إن صح القول - تلوذ بالفرار من مركز دائري ، بمعنى أنه لا يفتأ أن ينتج الوجدان الذي يفتح في ظلام ما فوق الشعور ، ينتجه في النور ويخضعه لعمل العقل . أما الشاعر أو الفنان ، فهو على عكس هذا ، يقترب من مركز الدائرة ، وموهبته تنحصر في القدرة على العودة إلى نفسه . مادام عمله مستمرا . في النقطة التي يتصل فيها الشعور باللاشعور ، والحمد بالروح ، والانا بالانا ، والحياة بالموت ، والليل بالنهار ، هل يكون الإلهام شيئا آخر غير ذلك ؟ إن النشاط العقلي لا يمكن إلا أن يكون مبعث ضيق عنده . لهذا كان الفلاسفة شعراء تافهين ، والشعراء فلاسفة تافهين . لهذا أيضا لا يمكن أن يحل شيء محل الفلسفة في مجالها ، وتصبح المعرفة الشعرية بطبيعتها على أقصى النقيض من المعرفة الفلسفية ، لا تسرى ولا تكون ، نقيبة إلا في الانفعال الوجداني المدع الذي يتولد فيه العمل الفني ، فإن نحن بمثنا الخلط في الخطط ، وادعت المعرفة الشعرية نفسها أنها قادرة على أن تكون معرفة فلسفية ، أن ادعت فلسفة ما ، تكون قد تبست من العقل ، إن ادعت أنها قادرة على السيطرة على المعرفة الشعرية لتجعل منها أداة لها ، فإن الشعر والفلسفة معا يفقدان قيمتهما ويفسد الفن والميتافيزيقا في نفس الوقت ، (١٤٠) .

الفصل الرابع الفن والدين

يعود كثيرون من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين ؛ لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسر ، ولأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا . غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية للفن متباينة ، وأكثر تعدادا مما قد تتصور . ومهما يكن الأمر ، فقد حصل الفن في أيامنا هذه على استقلاله الذاتي عن الدين وعن غيره . فكلما ازداد ثباتا وتأكدا في طبيعته الخاصة به ، انفصل واستقل ، كما استقل العلم والدين . لكن ليس هذا بدليل على أنه عديم الصلة بالدين ، فالخاطا الأساسي على كل حال بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق التام بينهما .

هل نطلب إلى الفنانين أنفسهم البت في هذا الأمر ؟ هناك كثيرون منهم ممن يشهدون لصالح الصفة الدينية للفن أن ميكل أنجلو هو الذي يصرح بأن « فن التصوير نبيل ونقي بطبيعته » ، وفان جوخ هو الذي يكتب قائلا : « حاول أن تفهم الكلمة الأخيرة مما يقوله كبار الفنانين عن أعمالهم الفنية الكبرى ، نحمد الله موجودا فيها » . وليس المؤمنون من الفنانين وحدهم هم الذين يتحدثون هكذا ، بل هناك من غير المؤمنين أو اللامبالين ، من يقول كما يقول وردان : إن الفنان الحق أشد الناس تدينا . ولطالما خلطت بين الفن الديني والفن الحسب . فمتدما يضع الدين يضرع كل شيء . ويعترف راموز من ناحيته بأن « ما يسمى الشعر هو روح القدسية والحاجة إلى مشاركة

الغير في هذه القدسية متى تم إدراكها . . وما معنى هذا إلا أن كل شعر لا بد أن يكون دينيا ، وأن كل شعر ضرب من الدين ؟ .

مثل هذه الأمثلة — بداهة — ذات قيمة كبرى ، وسنرى ما يحق لنا استنتاجه منها ولكننا ، على شكلها هذا ، تخلق المشاكاة بدلا من أن تحلها ، فكلمة « الدين » ، حين تصدر في الحقيقة عن قلم كثيرين من الفنانين تحمل معنى غامضا ، يشتد غموضه لدرجة أنه يخلو أسوأ ما يمكن أن يكون من سوء الفهم فالدين عند رودان مثلا معناه الشعور بالجهول ، وكل مالم يفهم تفسيراً واضحاً ، وكل مالا يقل التفسير الواضح في العالم . وتبعاً لراموز يصبح كل ما هو شعري دينيا في إجماله . ويصدق هذا على كل شيء

« الكائنات والأشياء . أشدها تواضعا وأشدّها علوا ، لأن القدسية موجودة في كل مكان ولا توجد في أى مكان . ومع هذا ، فإن ما نيس يتحدث عن « العاطمة إن صح التعبير — العاطفة الدينية التي يمتلكها ويأخذها من الحياة . وعن «صفة المقدسة لكل شيء . . . هانن أولاه بعيدون عن الله ، أو عن الآلهة . عن كل مذهب وعقيدة أوطوس . وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة « الدين » .

غير أن الخلط الرئيسى يأتي من أن الفن في رأى عدد من الفنانين ديني ، لأنه بنفسه دين . أو أنه يرمى إلى ذلك . ولقد أشار راموز إلى هذا خفية ، وأكد تلك الإشارة كل من رودان وسيزان وعشرون غيرها . وليس هذا هذه الفكرة بمجيدة ، لأنها كانت تطفو في الهواء منذ عصر النهضة على الأقل ، ولقد كانت مبعث الإغراء في عصرنا الحديث لدى أولئك الذين يشعرون بأهمية الفن وضرورته ، ويتعدون في نفس الوقت عن أى دين أو إيمان إيجابى . ولعل ما لرو هو الذى جعل من هذا المذهب نظرية ، لأن علم الجبال عنده يبحث في تحديد دين الفن حيث ترتبط الموضوعات المختلفة التي يطارقها برباط عضوى هو الموضوع الاساسى ، ولعل من مصلحتنا أن

نستخلص الموضوع الرئيسى من جميع الموضوعات التى يختلط بها حتى ندين قيمته وفهم الفكرة من منبعها، وهى فكرة لم يسبق لنا أن واجهناها قط دون فائدة .

دين الفن

يشعر مالرو ، كأغلب الرجال الذين يمثلون جيله هو ، بسخط الحياة البشرية ، لدرجة يصل فيها شعوره إلى حد الضجر . وكأغلبهم أيضا ، تجده يبحث فى تمس كبير عن وسيلة للتخلص من هذا الضجر ، لكن الطمأنينة لا يمكن أن آتى عنده من الأديان التقليدية ، ومادامت حضارتنا فى نظره أول حضارة تنكر قيمه الميثافيزيقية وفإننا لم نعد قادرين على تهزية أنفسنا بألهة ، (١) ولسنا لا نؤمن كذلك بالمذاهب العلمانية التى أشاد بها القرن التاسع عشر ، بعد أن دلت العلوم السيكولوجية على أن الحرية سراب ، وعلى أن أسطورة التقدم قد تطايرت شظايا بفعل البربرية المنتصرة ، وليس التاريخ كما يعتقد أنصار الماركسية ، صيرأ أكيداً نحو مستقبل أفضل ، فما هو إلا سلسلة عشوائية - كما يقول شنجلر وفروبنوس - من نقاعات صقطوعة الاتصال إحداها عن الأخرى ، وتظهر كل منها على أنقاض سابقتها ، ولا تترك بدورها إلا أنقاضا .

إلى من نوجه حديثنا إذن ؟ وما علاج قلقنا ؟ وأى حائط نقيم فى وجه الظلم والألم والعزلة والموت ؟ لى يتخلص الإنسان من كل هذا يمين عليه أن يعتمد على نفسه ، مادامت الآلهة قد ماتت . ولقد حاول مالرو أن يجرب عدة حلول لهذا الموقف ، تتضح من أعماله : وكان أول هذه الحلول الهروب والفسيان ، وكلاهما يأتى بهما الأفيون عند الشرقيين ، والعشق الجفسى عند أهل الغرب . ويتبع هذا الفعل الفردى ثم الجماعى : أن ترك آثار جروح على الخريطة ، ولتذوق الأخوة المدنية فى المعارك الثورية . هذا ما يستحق أن

نميش وأن نموت من أجله . وأخيراً نراه وقد خاب أمله بهذه المحاولات فليجأ إلى الظاهرة اعمالية يطلب إليها العون : ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقفها الإنسان إزاء القدر ، بل إنه يتضمن بذاته النصر الوحيد الممكن على القدر . إن تطورات الفن هي تطورات الآلهة تقريبا ، لكن الإنسان موجود دائما خلف الآلهة على ما يلوح .

وما من فن جذير بهذه التسمية يقبل المظاهر الخارجية فحسب ، ولعل الفن الديني أكثر الفنون رفضاً لها . « مهما يكن المكان ومهما يكن الزمان ، فإن أساليب الفن المقدس ترفض تقليد الحياة وتتطلب منها أن تتطور » (٢) . هكذا نرى أن مالرو يفرق بين المقدس والديني ولا يجعل منهما مترادفين ، رغم أن الفنون قد ظلت قروناً طويلة في خدمة الأديان . فالمقدس هو قبل كل شيء إنكار لما هو وهمي ، ولما هو عابر . إنه خفض لقيمة للعالم المرتحل والحقيقة الملوسة ، وتخط للعالم الوهمي الذي ألقى بنا فيه ، والفنون المقدسة - هكذا يوضح لنا مالرو - هي تلك التي ترفض أو تحتقر إخضاع الصور لما تشهده حواسنا (٣) . ولا تقبل تحمل حكم الزمن ، وتخضع ما يرى لما هو كائن هكذا يريد مثلاً فن المعمار المقدس « خلق أو إبداع الأماكن التي يجعل فيها الإنسان من الفضاء كونا ، ومن هذا الكون رابطة مع قوة بعيدة المنال تحيط به وتحكمه » . كما أن المثال المقدس صورة من المظهر ، مثله مثل المعبود بصفته مكاناً تخلص من العالم المحيط به ، (٤)

والمقدس لم يصل إلى أعلى درجات التعبير في أوروبا ، وبالذات في أوروبا أيام عصر النهضة ، حيث مجدت الطبيعة تجيدا مبالغاً فيه . بل انظر إلى آسيا الواسعة التي تمتد بامتداد الصحراء الأفريقية ، تجدد في الحال ذلك الحشود الشرق الموعغل في القدم (٥) ، حيث يعمل اللامرئ بكل قوته وقدرته الهائلة على كبت المرئ . هكذا كان العابر في مصر القديمة يتلاشى أمام ما هو أبدي كما فعلت التماثيل النصفية الرومانية ، بل إنه عمل على توصيل الميت

إلى الأبدية (٦) : وعند الآشوريين ، ضحى الأمراء القساء بالإنسان على مذبح الآلهة الدموية . في قصر خرساباد ذلك الخليط المرعب من الفسوة والعظمة المقدسة ، على ربوة آثوس ، ربوة القتلة (٧) . وكانت الهند أقل بربرية دون أن تكون أكثر إنسانية ، حين أخذت ترمى إلى تذويب الفرد في المطلق الكوني . وها هي ذى معابدها تحت الأرض تعيش في ظلام تطهر من المظاهر (٨) . ظلام يلوح فيه الإنسان وقد احمى .

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملموسة الشخصية شيء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها ، وهو يترجم في لغة الأشكال « الهيراطيقية » . وإن الشرق الذي اخترع الكائنات ذات الأجنحة ليجعلها تطير (٩) فتاريخ الفن البوذي ، حيال الفن الإغريقي الذي يستوحى منه « هو قبل كل شيء تاريخ الانتصار على الجلود . ومن هنا كان خفض الجفون في بطن خلال القرون ، ومن هنا كانت ثنيات الملابس الخارجي الذي كان يرتبط ويلتصق بالجسد ، ومن هنا كان تجريد الجسد نفسه » (١٠) . ولقد ألقى القدامى جانبا بكل ما هو مؤقت عابر لمصالح عالم علوى هو عالم الأبدية . هكذا « تختفى الحركة والهمس ، وكل شيء يتحرك أو يختفى . . لا يستحق أن ينحت » (١١) .

إن المخلوق المنحني لدى الإغريق يعتدل ، ولا يمكن أن نتصور بيركليس راكعا (١٢) ، وهذا تطور يكاد يكون قصير الأمد لا يدوم إلا لحظة ، وتعلله طبيعة الجنس الإغريقي ، إلا أنه كان من الكافي أن نظل خمسين عاما لتلقى جانبا من الثلاثة آلاف عام الأولى ، ولكن خلال الأعوام الخمسين المذكورة عرف الإنسان لأول مرة أن ينسى القدسية ، (١٣) . ومن وجهة النظر هذه يكون الأكروبول هو « المسكان الأعلى لموت الكائن . . وفيه فقدت القدسية صوتها » (١٤) وبوجد الناس صوتهم هم . « هكذا يكون الفن اليوناني أول فن يلوح لنا أنه يمجّد الدين » (١٥) وما إن فقدت الهيراطيقية

معناها حتى ظهرت الحياة في فن النحت . وظهر على شفاة الكوروا ، فجر ابتسامة لا ينضب ... وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها ، وأصبحت الحركة التي لم يكن يسبقها شيء بدل عليها . وحركة التماثيل الإغريقية رمز الحرية نفسها إزاء العبودية المرتسة في تماثيل آسيا (١٦) .

لكن ليس معنى هذا أن اليونان لم تكن تمدن بدين ما ، لكن المعنى هو أن آلهتها كانت تختلف عن آلهة الهند ومصر وآشور ، ومن الأولى إلى هذه الأخيرة حدث أن « حات الروح الإلهية محل القدسية » . وصحيح أنه الشعور بالإلهية شعور أساسي مثله ، مثل القدسية ، (١٧) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما يختلفان عن نظيرها في الآخر ، لأن الأزلي والخالدين لا يولدان من الروح من جهة واحدة ، (١٨) . باعتبار أن الأزلي في نفس منبعه فيه الإنسان موضع البحث . في حين أن الخالد في نفس منبعه ما يبحث عن ارتقاء الإنسان . وهكذا فإن الذي يظهر إذ ذاك للمرة الأولى للمرة الأخيرة ، هو العالم الذي يجرو فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه أحلامه ، ويتطلب من نفسه ما يستطيع أن يعمل كي يتوافق معها لا ما يجب أن يكون كي يتوافق مع الأزلي (١٩)

فالقدسية تنزع عن صفى . في حين أنى أشارك في الإلهية . ويجب على أن أشارك فيها بنصيب أكبر إلى أن أغزو الأزلة البطولية التي تقيم بين وبين الآلهة شها . ويفهم من هذا أن بلاد الإغريق التي لم تعرف القدسية الحقيقية لم تعرف كذلك اللا دينية الحقيقية . وكل حياة تخفى إلهيتها ، وكل إلهية تنجد الحياة التي تخفيها (٢٠) . ويفهم أيضا أن الخالدين والأبطال الذين ينافسونهم لا يمكن أن يولدوا إلا من روح نفس الأزلي (٢١) ... ويأتى الإعجاب بعد العبادة . فال يونان لم تخترع لا السعادة ولا الشباب ولكنها اخترعت مجددهما (٢٢) .

وحدث تطور جديد بعد موت الاسكندر : « حدث أن تحول صانعو الآلهة إلى صانعي التماثيل (٢٣) ورغم الأديان ذات الغموض التي بدأت تبحث عن أتباع لها لم يجد الفن خادماً للإلهية ، وبدأ الأوليب في خدمته ، رغم أنه كان أحذا في الاختفاء (٢٤) .

لاشك أن العصر الهليني قد ترك لنا « شعبا من صور مثالية » . لكن ماذا يكون مرجعها إن تكن قد توقفت عن الاعتماد على الإلهية ، اللهم إلا إلى المظهر الخارجي ؟ (٢٥) . سوف يقوم فن النحت بتقليد الحياة ... حياة ويا للأسف ليست إلا حياة الناس . الفانيين . . . ولا يمكن تصور إله ذي قدسية يشبه صور « ليسيب » لكن لا يمكن أيضا تصور « أوليمبي » إلا ويكون قد فقد صفته الإلهية (٢٦) فالواقعية لا تستطيع الانتصار لأن صيغ التماثيل بصيغة المثالية والخيال قد ظل بمثابة انعكاس غامض للروح الإلهية ، ثم تجرى « التجميلية » عملها ، بمعنى أن الفنانين قد أخذوا « في إدخال النموذج في عالم التماثيل الخيالي » (٢٧) أو إنه يحكى في « بيرجام » في أسلوب الأورا آلام مارسياس ولا وكون . وروما هي التي أخذت على عاتقها القضاء على هذا الاتجاه بفضل لوحاتها المنحوتة . ولأول مرة يعترف فن كبير بقيمة المظهر باعتبارها قيمة العالم ولأول مرة أصبح المظهر هو الواقع ، (٢٨) .

وقد حطم الله بزنطة (٢٩) ، وأصبحت هذه تجهل الإنسان أو تكاد ، (٣٠) ولذا كان الفن البيزنطي أساسا « إنكارا تاما للعابر » (٣١) ، ينظر إلى تماثيل فينوس وأفروديت كما تنظر نحن إلى رؤوس الشمع التي يضعها الحلافون في واجهات محالهم ، (٣٢) وفيهم تهمة رشاقة الوجوه ودقة الرسم ؟ إن وظيفة هي إنشاء نظرية الأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته « لتوصيله إلى عالم مقدس » (٣٣) ، ولذا أخذت التماثيل العارية تغطي ، والحركة تتجمد والعيون تتسع ، والشخصيات تزدان بإطار من ذهب ، فيغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، يخيف غامض هكذا أخضع الأسلوب ،

البيزنطى الأشكال لنوع من كتابة ذات زوايا ، ولنجر يد ضرورى ، وأصبح هذا الأسلوب وأسلوب تجمد الأبدى . (٣٤) وأصبحت الآلهة بعد أن أضيق الإغريق عليها مسحة إنسانية - معبرة عن سمو مقدس ، وأصبح أبولون هو « خالق الشكل ، بعينه .

وعرفت المسيحية في الغرب - في الفنون الجميلة على الأقل - طبيعة غير هذه تماما . ولا شك أن الأسلوب الرومانى كان بنسبة كبيرة وريثا للأسلوب البيزنطى ، إلا أن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر . فهذه مثلا رومانوس الأعمدة لدى الرومان في القرن الثانى عشر تختلف من حيث واقعيتها وروحها الإنسانية التى مثلتها ، وما كان لبيزنطة أن تقبلها . . بحيث كان الفن الرومانى بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربى ، لا العكس ، (٣٥) ، فكانت تمتمة الفنان المسيحى وقد بدأت تتحدث ، لا إلى الخالق ، ولا إلى الأبدى ، بل إلى النجار الذى يحضر خلال قرون كان الإنسان فيها نائما (٣٦) أنظر إذا للمرة الثانية إلى هذه المبقرية الغربية وقد ظهرت ، ها هى ذى كما حدث في المرة الأولى تميل نحو توكيد وجود الإنسان على حساب المطلق ، وها هو ذا الوجه الرومانى وقد أصبح إنسانيا ، دينا في عمق ، ولم يعد مقدسا ، (٣٧) .

أما الأسلوب القوطى فإنه لم يفعل إلا الذهاب بهذا الاتجاه إلى أقصاه . فأخذت الخطط المرسومة تذوب مرة أخرى ، كما أخذت الأقنعة والحركة تلين ، (٣٨) . في نفس الوقت الذى أخذت النماذج والشخصيات التى انتزع منها الفن البيزنطى حالتها المدنية تتصف بالفردية . « فقد كان الاكتشاف المسيحى العظيم في مجال النثيل الفنى هو أن إمكان تصوير أية امرأة في دور العذراء يمكن أن يكون أشد تحريكا للعواطف من محاولة الارتفاع بهذا الدور إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز ، (٣٩) . أما المسيح نفسه ، فقد أخذت صفته كإله تقل تدريجيا ، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئا فشيئا ، ويتضح هذا من مقارنته صورته في « مواساك ، ونظيرتها في

« آميان » . وقد وصل هذا الاتجاه إلى حد أنه « عندما نصل في متحف ما إلى قاعات الفن القوطى يلوح لنا أننا نتقابل والإنسان الحقيقي الأول (٤٠) » ويتجه الفن القوطى بعد ذلك إلى تحريك المشاعر بحيث أصبحت « أجمل الأفواه القوطية تلوح كما لو كانت جروح الحياة (٤١) » . ولكنها على وجه أخص علامة صريحة على أن « الإنسان المسيحى قد وجد تناسقه » (٤٢) فى نفسه وارتبط بالله وبالعالم الابتسامة . . ، وكلما عاد الإنسان للظهور بهذه الصورة ، أخذ شئ . من اليونان فى الزوال ، منذ ابتسامة ريمس إلى ابتسامة فلورنسا ، وكلما أصبح الإنسان ملكا عاد إلى الدنيا ليغزو تلك المملكة الواهية المحدودة التى سبق أن غزاها أول مرة على الأكروبول وجزيرة دلف ، (٤٣) .

وما اصطبح الأسلوب القوطى بصبغة لادينية ، حتى تخلص عصر النهضة بدوره من آثار العصور الوسطى . وكان يكفى لهذا أن يتبخر العطر الجميل المنبثق من العالم الآخر ، حتى لا يتبقى إلا العصور المثالية أولا ، ثم بالتدرج الصور الواقعية التابعة من عالمنا هذا . ولقد افتتح « جيوتو » فى إيطاليا هذا الاتجاه الإنسانى فى الفن ، وهو الذى قال بأن « الإنسان الذى يقف فى وجهه ما تبقى من تهديد الآلهة ، يربط صفار شعره الأولى بما لم يرمى فى الظلال المقدسة » (٤٤) .

ولسوف تخرج من هذا الاتجاه حالا فنون التصوير الفلورنسى والفينيسى والرومانى ، والتكنفى ، والكلاسيكية الفرنسية . ولقد كانت لوحة « الله جميل ، الموجودة فى آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أى إله فى الكثير أو القليل ، كما أن صورة المسيح التى صورها كل من « بيروجان » و « رافائيل » و « الجيد » أقرب ما تكون إلى صورة شاب مرهق . أما صور القديسين القوطية فقد كانت على الأقل تحتفظ بطابع دينى ما ، من حيث إنها كانت « تنخطى الإنسانية وهى تحملها على عاتقها » (٤٥) ، فى حين كانت صور قديسى عصر « مناهضة الإصلاح » تنتمى كلها إلى حياة أهل الأرض . أما صور القديسة مادلين

الثانية ، تلك التي أكثر منها القرن السابع عشر ، فلم تكن إلا صور مذنبات
يكنين لا ارتكابين الذنب ، وهكذا أخذت الروح الإلهية تفقد من روعتها ،
في حين كانت القدسية تبخر ، وتحول الدين إلى خيالي مطعن ، بل وقد تحول
مع تيار الواقعية إلى مناظر نوعية ، لدرجة أمكن معها استغلال موضوع
ميلاد المسيح مثلاً لتصور الأمور عامة .

وهنا انتصر ما أسماه مالرو « فنون إرواء الغليل » ، أي تلك التي تستند
إلى تفاؤل أعمى ، وإلى قبول الواقعية قبولاً كاله نفاق : وإلى التواطؤ مع القدر
الذي ترفع من شأن الإنسان ، ذلك الإنسان « الذي يملؤه عالم نأفه » (٤٦) .
وله تستطع الفنون المسيحية التخلص من هذا التدهور ، فنذ القرن التاسع
عشر ، وهي تصف « روح مسيحية هزيلة لم تفتأ أن تخضع الإنسان
للأسلبة التي لا تقهر ، وكلها تصف بوجود الله ، ولهذا لم يتمكن هذا القرن
من الإجابة على أسئلة ألقاها الموت واغرم وأشكال القدر جمعاً على
الإنسان » (٤٧) . ياله من قسوة . . فن التصوير النقي ، هذا ، ويا للدعاء
بوجود فن مقدس حديث . . « وبالرمز كنيسة برودواي الصغيرة ، شبيهة
القوطية وسط ناطحات السحاب . . إن المدينة التي أنشأت هذه الكنيسة على
الأرض جميعها لم تعرف كيف تبني ، لامعبد ولا قبرا » (٤٨) .

مع هذا فقد كانت هناك ثورة تختمر . فاليوم نرى حتى في الغرب أن
« قيمة عالم الظواهر قد أصبحت موضع الشك والبحث » (٤٩) ، ولقد
أفلست انجماها الإنسانية الكلاسيكية فعلاً ، وأخذت الأوهام التي كانت
تخفي مأساة الجنس البشري في الاختفاء ، وأصبح عصرنا عصر العودة إلى
القدسية ، « ولأح أن أوريا ، وهي مهددة تهديداً أكيداً ، قد أخذت تميد التفكير
في نفسها بروح التفكير في القدر ، لا بروح الحرية . . سواء أكانت في هذا
أخذة طريقها إلى الموت أم لا . . » (٥٠) . لكن كانت هذه التطورات في
صالح « القدسية » ، التي أخذت تستيقظ من جديد ، وأخذت الأساليب

الدينية القديمة تعود إلى الظهور ، تاركة وراءها فنون الخيال ، وإشباع الغليل ، ، وأخذنا نرى أمامنا نوعا من المحبة الأخوية الكبرى ، فنذ حوالى نصف قرن من الزمان ، كان الفنانون الذين يريدون أن يكونوا أشد المحذنين حدائثة هم الذين يبحثون فى تحمس شديد عن آثار الماضى ، (٥١) . وهكذا أخذوا يعيدون النظر فى الصور القديمة عن طريق إحياء ما تركته مصر وما تركه وادى القرات ، (٥٢)

على أن إنسان القرن العشرين لا يقبل مع ذلك كل ما يحاول الضفط عليه ، ولهذا نجده قد أخذ فى الثورة ، وأخذ يتحدى الماضى . ولهذا نجده يبل إلى استعادة الفنون البدائية الأجنبية بدلا من فنون الشرق القديم ، لأن البدائية تتصف بوحشية وتهور وقوة غاشمة وكلها تساعد على إيجاد روح التضحية المأجبة ، وتشهد على عدم إمكان التوافق إلى الأبد بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان والعالم . والشئ الذى ينتزعه من المأساة بطريق العصيان البربرى هو قبل أى شئ قبضة يد خبيثة توضع على فم القدر ، (٥٣) ولا ينبغي أن نخطفه فى فهم هذا «التعمية السريالية ليست شيئا جميلا جذابا ، بل هى وسيلة للانهاك» (٥٤) .

ولقد ماتت الأديان التى كانت تلهم الفنان فنه المقدس قديما ، فلم إذن يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الهرم بشئ ؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها . وبم يطالبون ؟ إن مطلبهم ينحصر فى الأسلوب ، ولا شئ غير الأسلوب ، لقد اختفت الآلهة . ولم يبق غير آثار مبنية ونماثل . ولا شك أن تماثل المسيح المصلوب بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شئ جميل لحسب ، بل كذلك تماثل للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة ضوء المسيح . ومع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع — مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين — إلا بفضل صفاته التشكيلية . أما الإيمان الذى يتمثل فيه ، فإن مثله مثل أى إيمان ، من حيث

إنه مدين لنفسه بالأعمال الفنية الذى يتمثل فيها . وهكذا فإن «القيمة العليا» التى لم تعد نعترف بها لآى مذهب كان ، تتحطم على صخرة قيم عديدة ، وسط حادث الفرق الذى أصاب الأديان والحضارات . . تلك القيم هى الوحيدة التى عاشت وتعيش بعد الأديان والحضارات . . إنها هى الأعمال الفنية نفسها .

وبتعبير آخر ، فإنه نظرا لاختفاء «المطلق» الذى لا يزال العقل البشرى يدين له بدينه ، لا يزال الفن بالنسبة لنا نفوذاً تتعامل بها من أجل «المطلق» . وفى هذا الفن الذى ترك الأساطير القديمة لأنها لم تعد ذات هبة ، ذهب القدسية لتجد لنفسها فيه مأوى ولتركز نفسها تركيزاً ، ولو أن هذه القدسية قد انفصلت عن موابطها الدينية ، وأصبحت «قدسية لادينية» . وينذرنا مالرو هنا بأن هذا آخر تطور يطرأ على أبولون ، ويؤدى إلى «تأليه الفن» . لقد كان الفن فى الماضى فى خدمة الأديان ، واتضح لنا اليوم أن هذه الأديان لم توجد إلا لخدمة قضيتها ، ولذا لم يعد الفن تعبيراً عن إيمان ما ، بل أصبح هو ديننا فى ذاته لدى إنسان لم يعد يؤمن . وقد أصبح «المتحف الخيالى» (الذى أنشأه مالرو) كتاباً يجمع حطام الأديان جميعاً ، أو تلك التى تتصف بأسلوب ما ، ومكاناً تجرى فيه صلاة جديدة . لكن من هو الله هنا ؟ ليس هو الطبيعة ولا التصوير ، (٥٥) والمهم فى المتحف هو أنه يعتبر — مثلاً — أن صوره رسمها براك بلجاد ما ليست صورة مصغرة تقلد الفن البيزنطى . . بل إنها تنتمى كهذه الأخيرة إلى عالم آخر ، وتأتى من إله غامض يسمى الفن . . (٥٦) إله ذى سيادة يرأس الآخرين جميعاً ويدعومهم إلى الاختفاء بانتصاره هو . . . ولقد كانت روما تستقبل فى قصر البانتيون كل الآلهة المهزومين ، (٥٧) .

ماذا يمكن أن يكون دين الفن إلا أنه كذلك دين للإنسان ، الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحل محل عالم الواقع ،

التافه اللا إنسانى. والحركة التى يديها الفنان المبدع حركة رجل تأثر ينافس العالم ويضع فى وجه هذا العالم عالما آخر. ويظهر « المتحف » بذلك فى نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان ؟ يحل فيه « الوجود الضرورى للإنسان » محل « الوجود الضرورى للطلق » (٥٨) .. الفنان الذى ينشر مذهبه الفنى فى نفس المكان الذى كان يسيطر عليه الآلهة سيطرة إجبارية مفروضة . ذلك أنه « مهما تكن صور سومير » فى عالم الليل مرتبطة بهدف معين ، ومهما تكن صور « آرتيك » فى عالم الدماء مرتبطة بهدف معين ، فإنها تتضمن موافا يقفه الإنسان إزاء العالم : « هو موقف يضع أساس الممالك وينشئ المدن » (٥٩) .

هكذا يشهد الفنان « بضرورة تمثيل النصر البشرى » حين يبدع أشياء جميلة ، حتى ولو كانت هذه الأشياء منقولة عن الآلهة . وقد يكون مبدع الأقنعة رجلا تسيطر عليه الأرواح . ولكنه بصفته نحاسا تسيطر هو بدوره عليها . وما من شك فى أن نحاس كاندرائية شارنر رجل تسيطر عليه روح المسيح ، لكن ليس المسيح هو الذى ينحت « الصورة الملكية » (٦٠) . فالنشاط الفنى إجمالا يبين قدرة الإنسان على قهر القدر ، بدلا من أن يقع تحت تأثيره ، وخلاف كل عمل فنى كبير يقسكع قدر قهره الفنان ، أويزجر (٦١) .

هذا ما يتكشف عنه المغزى الأخير للفن . إنه « مضاد للقدر » ، فن « سومر » إلى « مدرسة باريس » ومن كهوف المجادلة إلى « كلى » ، أو إلى « ميرو » يتحدث الفن « حديث ذكرى الغزو » ، وينتمى إلى نفس « سبيل السيطرة » (٦٢) ، وكل الأصوات الساكنة لفنى التصوير والنحت شيئا غير المناداة « بالقوة والشرف لكنها إنسانية » (٦٣) ، وهكذا كان من الضرورى أن يكون تاريخ الفن هو تاريخ الخلاص ، إذ أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعورى ، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعورى إلى حرية (٦٤) . وبالاختصار فإن الإنسان يصبح أعظم مما يقتله لأنه فنان ،

بمعنى أن شيئا سوف يظل يعيش من بعد موته ، فن الجليل أن ينتزع الحيوان الذي يعلم أنه سيموت أغنية الكواك من قلب الظلمات ، ويقذف بهذه الأغنية في لجة القرون ، ويفرض على القرون أقوالا مجهولة ، (٦٥) .

لقد قلنا إن مالرو تليد شبنجلر . . ألا يمكن أن يكون أيضا ، كما رأى البمض ، تليذا لهيجل ؟ انظر . . ها هي ذى الحلقة قد تمت . . وانظر إن الفن الحديث كان وريثا في آن واحد لتقليد الفنون المقدسة والفنون الإنسانية . فلقد أخذ عن الشرقيين والبيزنطيين والبرابرة إرادة الأسلوب واللامبالاة حيال الحقيقة التصويرية التقليدية ، تلك الحقيقة التي يحل محلها مطلق يؤدي بها إلى العدم . ولقد أخذ عن الإغريق والرومان والقوطيين ومعاصرى النهضة ، تقييم ، قيمة الفرد ، والاهتمام بالحرية وعظمة الإنسان . هذا هو التجمع الأعلى للفن الحديث . . القديمة واللا دينية والإنسانية واللا إنسانية كلها تجتمع في قطب ثالث يقضى على القطبين الأولين بطريقة المطلق الجدلي .

والآن يرتفع الإنسان بنفسه لكي يصبح إنسانا أعلى يجمع بين الصفتين الإنسانية والإلهية ، ويصل إلى القدسية ، لكنها قدسية هو سيدها مادام هو الذى أبرزها . إنه يسجد أمام اللوحة . لكن مجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد ، حيث إنه هو بعينه مؤلف اللوحة ، (٦٦) هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الموحدة : إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفته مطلقا . إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها لها ١١

من انحراد الى التبرها

إن البناء الذى شهده مالرو يستحق أن نوصى به ، لأن ميزته الأساسية وضع المناقشة فى مستواها الحقيقى ، وهو مستوى ميتافيزيقى دينى . ويعتبر كتاب « أصوات السكون » مالرو من وجهة النظر هذه من أعظم كتب عصرنا ، إذ يعترف معاصروننا على أنفسهم من خلاله كما تعرف معاصرو « تنين » على أنفسهم من « كتاب » فلسفة الفن . لكن كم كان الطريق طويلا منذ ذاك الوقت . . . هذا هو علم الجمال فى قرن معذب متألم ، يغور نفسه نثار ضد المطلق ، يلتمه عدم وجوده ويتعاش للروحانية . مع هذا فالعمل الفنى يعكس أساطير العكس انعكاسا بولغ فى دقته . وقد يكون من الجائز الا يكون دين الفن . ونحن نفحصه فى برود ، ونجرده من سحر الأسلوب . مضابقا لا الجوهر الفن ولا الجوهر الدين .

يستند مالرو فى عالم الجمال كما براه إلى تاريخ الفنون الجميلة ، أو بالأحرى تاريخ فنى النحت والتصوير . وأقل ما يمكن أن نقوله بهذا الصدد هو أن الاختصاصيين فى هذا لا يتفقون وإياه دائما . . . وقد وجدوا فى نظريته تقريبات وحذفا وتبسيطات وقوانين صارمة لاتبررها الحقائق .

إن الإنتاج الضخم فى آسيا الضخمة خلال قرون طويلة يضطرنا إلى التخفيف من هذا والاعتراف بالتنوع فى درجة الخشوع . . . كما يضطرنا إلى التحقق من أن الانجاء نحو التجريد فى كل مكان آخر غير آسيا لم يحدث دون مقابل له هو الاتجاه الواقعى . ماذا تكون العلاقة بين « إنكار المظهر » فى الهند والصين ، وهذه « التماثيل العارية المرنمة المتموجة ذات الرشاقة الحلوة والجاذبية الأخاذة ، وهى ثمرة المناطق الاستوائية . تلك التى أوضحها رنيه جروسيه ؟ أليست تنتمى إلى « الفن البوذى العظيم » ، (٦٧) ، على وتيرة النقوش البارزة فى « نارا » ٩ .

هذا يحاول البعض جاهداً أن يقلل من أهمية ما لا يمكن إنكاره ، وم يتحيزون تحيزاً يفتقر العيون . ولتحكم بنفسك . . يقول مالرو : « إننا نشعر غالباً في فنون الشرق الثانوية ، (لافي الفنون الكبرى بلا شك) ، نشعر غالباً بروح تأهب للتفجر ولكنها لا تتجاوز الالتصاق . . (وأين القدسية إذناً ؟) وحتى لعب الأطفال في الشرق تعبر عن مزاج حزين يتميز به هؤلاء الأطفال ، (مؤكداً أن المزاج ولعب الأطفال في الشرق لا يمكن إلا أن تكون حزينة) . لقد كانت مصر القديمة هي الأخرى واقعية ، لكنها كانت تزاو واقعتها هذه مرة ، (يا إلهي . . لقد كان العنصر الأزلي يخفي عنا تلك الواقعية) ولقد كان من المستحيل علينا أن نعلم إن كان للمصريين القدماى مزاج وروح لولا أن وجدنا الأحجار والحصى التي كان يرسمون عليها رسومهم الأولية ، (هل يقصد أن المناظر المذبذبة ، وقد كان تصويرها أحياناً يدل على روح الاسترخاء والخفة ، تلك المناظر التي نراها داخل القبور هل يقصد أنها لا تحسب ؟) . لكن هذه الأحجار تثبت لنا أن المصورين والنحاتين كانوا يعرفون استقلال الشخصيات قدر معرفتهم للمزاج . . . — (مزاج أطفال يغلب عليهم الحزن) .. ولهذا فإنهم ألقوا بهذه الأحجار جانباً لنفس هذه الأسباب وبنفس القوة . (لعل أحسن سبب هو رغبة مالرو في ألا نفترض على ما يقول) (٦٨) .

هذا وتشكل بلاد الإغريق مع الشرق نوعان التناقض ، لكن التعارض الذي يقدمه لنا مؤلفنا (مالرو) بينهما شديد لدرجة مبالغ فيها بحيث يجافي الصواب ، فالفن الإغريقي يستند للحساب الدقيق بحيث لم يكن — إلى نهاية العصر الكلاسيكي — أقل تجريداً بطريقة من الفنون المصرية ، أو الآشورية . لكن كيف يقال ، من ناحية أخرى ، إن الآكروبول كان مكان موت الموجود ، في حين اتخذ أكبر فلاسفة الإغريق أمثال هيرقليط وبارمنيد ه أفلاطون وأرسطو . واتخذوا الموجود موضوعاً لناملاتهم ؟ لسوف نبحت

فيما بعد ذلك الفرق بين القدسية والآلوهية ، لكن في إمكاننا منذ الآن أن نضع نظرية مالرو موضع للشك، حيث يعتقد البعض أن ألوهية مالرو بعينها ألوهية الإغريق . إن مالرو هو الذى يقول فى فصل عن الإغريق إن المجال الوحيد الذى نستطيع فيه رؤية ما هو إلهى هو مجال الفن .

والأسلوب يكفى لبدخلنا فى رحاب هذه الآلوهية ، إذ أنه كان يلوح أن الأسلوب ينبع من القدسية ، فالصفة الإلهية تنبع من شكلها . . وأى تمثال يمكن - سواء أكان مقدساً أم لا - أن ينتمى إلى الآلوهية بفضل الموهبة، لأن الموهبة ليست شيئاً آخر غير التعبير عما هو إلهى، والآلهة تتخذ شكلاً بالفن ، كما يتخذ الضوء شكلاً بما يضيء (٦٩١) . هذه الآراء توضح لنا فكرة مالرو . ولكنى لا أعتقد صراحة أنها يمكن أن تكون مؤكدة طبقاً لما تعلم عن الفكر الدينى والممارسة الدينية لدى الإغريق .

لقد كانت الروح الإلهية هى روح القدسية منذ سنوات ما قبل التاريخ . وبعد عهد دلفولم يعد فى الفن اليونانى شيء آخر غير الآلوهية (٧٠) لكن يمارض هذا وجوده القدره ، ذلك القدر الذى شغل على ما يلوح النفس الإغريقية بدرجة لا تقل عن شغل الحرية والسعادة لها ، ويدل على هذا كل ما كتبه هوميروس ومؤلفو المأساة . ولقد تنبأ مالرو بهذه المعارضة التى نقول بها ، ولكنه أخفاها قاصداً . . فهو يقول : إن أساطير أجايمونون وأوريست وأنتيجون كانت معروفة لدى الجميع ، وإن الإغريق ما كانوا يشعرون بالاهتمام لسماعها ، بل كان من الضروري أن يقصها قاص بطريقة جذابة المهم أنه كان من الضروري أن تصبح شعراً . ولم يكن مؤلفو المأساة مخرجين ماهرة لموضوع الرعب ماداموا قد أدخلوا فى أعمالهم جو هو الفرقوز الكبير . وما هذه الفظاعة الملحة إلا تلك التى سوف تظن أوروبا مستقبلاً أنها تكشف عنها فى فننا فى المأساة الدرامية . كان أرسطو حار يضع زبرك مسرحية المأساة فى الرعب والشفقة . . وهأساليب المسرح

الإغريق لم تكن تعمل على تقوية الرعب والشفقة ، بل كانت تضعف من قوتها ، ولم يكن النظارة يذهلون لأنهم كانوا يصابون بحالة من الآلم ، بل لأنهم كانوا يصابون بالنشوة ، ولأنهم كانوا يكشفون في تاريخه ، أن الشعر يتحدث إلى القدر حديث الند للند ، وفي هذا العالم الخيالي الذي يثيره الإنسان ، تفضل مسرحية المأساة أن تعطي شكلا لما يضاف عليها ، ولكما في نفسها تعمل على أن يستمر هذا العالم في قبول ذلك الضغطة هكذا تم اللعبة بإحكام ، وكأنما جمهور الناظرين يسمعه أن يظل غير مبال بالمسرحية . . وكما لو كان هذا الجمهور قد أخذ الضيق من الاستماع دائما إلى نفس القصص ذات النط المثلي ، وكأنما كانت أوروبا ، وقد كتب كاتبوها مسرحيات الميلودراما غير قادرة على فهم المسرح الإغريق . . وكأنما كانت جوقة المنشير في غند ايشيل « تشبه في شيء ما يتقدمه القرقوز الكبير . . وأخيرا كأنما كان سوفوكل يريد أن يعلننا — وهو يحكي آلام أوديب — كيف تمرد على القدر .

والأوروبي المنقذ لا يعرف بيزنطية قدر معرفته اليونانية ، ولذا فإن مارو لم يفهما جيدا . ومن هنا كانت مبالغته في وصف القطيعة التي حدثت بين الشرق المسيحي الحديث والعالم الإغريق الروماني القديم . ولقد أثبت العلماء المتبحرون أن الفن البيزنطي ، وقد اندمج في التقاليد الشرقية ، قد تأثر بالتقليد الهليني وأخذ يتحدد دائما بفضل الاتصال به . على أنه قد يكون من العبث أن نعتبر «الموزاييك» فن الظلام العظيم الذي جرت ممارسته بقصد زخرفة بالأرواح مسكونة ، يسيطر عليها الله في عظمتها ، محاطا في هذا بحماية ضد الارتباط الدنس بالناس (٧١) . إن هذا التحديد صحيح فيما يتعلق بالفترة الثانية تقريبا من الفترات الأربع لفن التصوير البيزنطي ، تلك الفترة التي تقابل عصر جستنيان . أما الفترات الأخرى ، فهي تنقسم

غالباً بالألوان البراقة والأضواء المرحية وبروح من الجاذبية والعاطفية ، وبالميل نحو التشكيل البسيط ، وكل هذه الصفات بعيدة عن الأسلوب البارز للنظام الكهنوتي .

هذه فكرة رئيسية عند مالرو . وقد سبق أن كتب في كتاب أشجار النهرج ص ١٢٨ هذا ، يلوح لي أن فننا يبعث الاستقامة إلى العالم ، وأنه وسيلة للهروب من أحوال البشرية ، ويظهر لي أن الخط الأساسي آت من اعتقاد البعض أن تمثيلهم للقدر معناه تحملهم إياه (في فهمنا للتراجيديا الإغريقية هذا واضح) لكن . . لا . . إن هذا معناه أننا نمتلك القدر ومجرد الحقيقة القائلة بأن في الإمكان تمثيل القدر وإدراكه شيء بعيدا عن القدر الحقيقي . . . وعن السلم الإلهي ، ويحبط به إلى السلم البشري الجنائزي ، ذلك الأسلوب الذي يقدم لنا على أنه الأسلوب البيزنطي لا شك في أن الفنان البيزنطي يرتفع فوق المظاهر الخارجية ، لكنه لا يحتقرها ، كما أنه لا يحتقر إنسانية المسيح . فالتحدث إذأ في هذا المجال عن وحدانية جسدية لا يمكن الوصول إليها ، وتختلط بها اندفاعات عاطفية والإصرار على أن بيزنطة لم تكن في يوم من الأيام واثقة من أن المسيح قد تألم بصفته إنساناً (٧٢) ، أمر معناه الرغبة في إبداء تعبيرات وصيغ رنانة تناقض روح الطقوس الشرقية وعلوم الدين الشرقية كلها . فالأجزاء العميقة المذهبية في المقاطع الأسطوانية من المباني ، وأساليب الأشكال وتكبير الوجود لدرجة فوق إنسانية كل هذا لا يعني أن الفن البيزنطي قد قضى عليه العابر . . أو أنه كان جامداً جهوداً شديداً في مواجهة ما هو أزل . . لكن هذا معناه أن يسوع ابن الله حاضر حين تعمل الروح الإلهية على تشكيل الشكل البشري والطبيعة كلها بأشكال جديدة (٧٢) .

ولعل من المفيد أن نوضح في التجسد ، إما تأليه الإنسان أو تصور الإله على غرار الإنسان . ولعل وجهة النظر الأولى تتعلق بالشرق ، والثانية بالغرب . وعلى أى حال فليس في هذا إلا فرق في طريقة إلقاء الضوء ، إذ قد يكون من المضحك المعيب على الشرق المسيحي أنه نعى إلهية المسيح ، واتهام بيزنطة بإنكارها لإنسانته ، لهذا كانت آراء مالرو حول انهيار القدسية في الفنون الرومانية والقوطية راجعة إلى ميله نحو صبغها بصيغة أسطورية لحسب . نعم .. لقد كانت روح إلهية مشوبة بالإنسانية منذ بدء الفن الروماني . لكن وفي الحلية (٧٤) هذا يأتي من نفسه ، في الجزء الأكبر منه ، من الشرق ، أكثر من أنه كان غزواً قام به الغرب ضد الشرق . لقد أتى من الشرق وبوجه خاص من الأديرة السورية والفلسطينية . نعم لقد جاء شعب الأرض الصغير ينضم تدريجياً إلى « فوق العالم الأبدى » .. أثره الصانع الفنيون بمعداتهم .. وأتى المنبوذ ومعه كلبه (٧٥) . لكن هذه الشخصيات .. الصانع والمنبوذ .. ظلت ثانوية حين انجذبت إلى دائرة الشخصية الرئيسية التي تشغل مركز الأبراج تلك التي ترمز إليها الكنيسة .. شخصية المسيح بعظمته وقد خرجت عن خالق الكل . نعم لقد شعره الإنسان بكيانه . وأخذ يبتدع أبطاله (٧٦) طوال قرون العصور الوسطى .

لكن «طل العصور الوسطى هو القديس ، ذلك الإنسان الذي يتعبد ويصلي ويقدم نفسه ضحية ، والذي يعتبر وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح . نعم إن تمثال الله جميل ، في آمان يقترب منا . ولا نفقد مع ذلك شيئاً من صفته المقدسة ، إن نحن وافقنا على أن يكال الفن القوطي يرجع إلى توكيد الرابطة بين البشري والإلهي ، على أن الذي يصنع القدسية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الإلهي السامي .

يلوح أن مالرو — وليس هذا بمعجيب — يرفض وصف الأعمال الفنية

ذات الصفة المسيحية الواضحة بالقدسية . وقد يكون هذا راجعاً إلى مذهبه وأحكامه عن فكرة القدسية في ذاتها ، إلا أن هذا المذهب وتلك الأحكام غير كاملة . إن عاطفة القدسية باعتبارها موقفاً للضمير تتضمن تكشف حقيقة غامضة لا يزال من المستحيل تحديدها ، ومدركة لحجب كالألوان كانت « الآخر البعيد » ، أى بصفاتها « ما هو غريب عنا ، ويعت الضيق فينا ، وما هو خارج إطلاقاً عن الأشياء التي تعودناها ونعرفها تماماً ونفهمها جيداً وأصبحت بذلك مألوفاً بالنسبة إلينا » (٧٧) .

لكن هذا الآخر البعيد — يتقدم لنا بصفة مزدوجة ، ويثير عندنا سلوكاً مزدوجاً . إنه « الضخم » ، الخيف الذي يذهل ويبعث الشلل والرعب بضخامته وعظمته وقوته ، الذي نشعر حياله مباشرة بالعزال والدنس والتفاهة . لكنه هو أيضاً « المبهّر » . فبالقدر الذي تكون الألوهية به موضوع رعب للنفس — تجدها تجذب وتمجّب ، والمخلوق الذي يرتعد أمامها ويخشع ويفقد شجاعته يشعر في نفس الوقت باندفاع نحوها وبرغبة في أن يتسلّكها بأي شكل من الأشكال . فإلى جانب العنصر المرعب يظهر شيء يغري ويجذب ويذهل بشكل غريب ويزداد قوة لدرجة أنه ينتج فيما التمل والذهول (٧٨) .

وهذا هو الاندماج الذي يحدث اعنصرين ويشكل معنى القدسية في أصلاتها الخاصة صحيح أن السكّان الغامض موضوع خوف كلما تمكشف . لكنه أكثر من هذا موضوع حب .. ترغبه وتعبه ورغبة وجبا عظيمين .. لأنه يضم السلام والسعادة . ولقد عبر المتصوفون جميعاً عن تلك الجاذبية واحتفوا دائماً بهذه العذوبة وذاك الشذى .. الاتيين من الله : شذى الله .. وعذوبة الله ..

لكن مالرو لا يعرف من عنصرى العاطفة الدينية ، مأخوذ من

منبهما إلا واحداً . والقدسية عنده هي ما يأتهم الإنسان ، وهكذا لا توجد لديه أية فكرة عن أنها يمكن أن تكون أكثر من ذلك - اللهم إلا في الأديان الرديئة ، إن كانت هناك أديان رديئة - لكي لا توحى إلا بالرب الذي - الذي يقضى الإنسان ويملؤه . ومالرو - بتعبير آخر - لا يدرك أن من الممكن أن تكون القدسية موضع حب . ومن هنا كانت عنده نتائج عديدة . فهو إذ يقبس العاطفة الجمالية بارداً الأعمال الفنية التي يرى فيها أعظم الأعمال قدسية ، يستبعد التلذذ واللذة (٥) . لأن اللذة اعتراف بالخضوع كما أنه يرفض فكرة الجمال التقليدية ، لأنها توحى بتناسق تهدف القدسية إلى وضعها موضع البحث . وأكثر من هذا موضعاً للشك تلك الرشاقة التي تبين في الفنون وفي الأديان أيضاً . تبين القوة التي تقدم لتكون موضع الحب ، وتأتي إليك بكل هباتها .

وأخيراً فإن مالرو أعمى تماماً ، حيث لا يرى هذا النوع من القدسية

* الشعور الذي نشعر به أمام تمثال «بييتا» (الرحمة) في أفينيون . يساء التعبير عنه بالفاظ ترتبط بفكرة اللذة ، حتى ولو كانت هذه الـ البصار أو ترتبط بفكرة الجمال التقليدية . والموجود المصورة في الصورة الملكية . لم يتم أبداعها طبعاً من أجل التلذذ ، والشعور الذي توحى به هذه الوجود لنا غريبة عن تلك اللوحة (تطور الألهة جزء ١ ص ١٨) . وفي مكان آخر يتحدث مالرو عن نوع الشعور فيقول : «إن الأجيال لا تعرف هذه الوجود التي لا تقهر (بولير - ديلاكروا - موزار الخ ٠٠) والناس لا يحبونها ولا يختارونها ولا يمكن التفضيل بين بولير وجان ليكار . أو بين ديلاكروا وكورمون ، أو بين موزار ودونيز الخ ٠٠٠) ، فلهذه الوجود لا تؤثر بطريق الاغراء ، بل تؤثر بطريق «الابهار» (صوت السكون ص ٣١٥) . انني أخاف أن يكسفى مالرو يدفع الأبواب المفتوحة ٠٠ فيولير يفرض نفسه علينا بقوة العبقرية ، في حين أن انكاره لا يتميز إلا بالوهية ، وهناك فرق في هذا ٠٠ فرق معروف . ويعرف أيضاً الفرق بين الرفيع والجذاب ، وبين المأساة والهزلية . أما الاغراء والابهار فهما من نفس النوع ، نقصد الجاذبية ، والجاذبية حبيبة وهي ترجع إلى التلذذ . وأما لا أفهم ما يفيدنا من التمييز بين الاغراء والابهار أولاً ، وبين الابهار والتلذذ ثانياً إلا إذا كان التلذذ يعني الأشياء وهنا كان عليه أن يقول هذا .

نقصد قدسية « العذوبة »، وإن أراهن على أنه يرى «جنة دافنى» أقل جمالا من «جسيمه»، لأنه من أولئك الذين يرون أن الجنة لا طعم لها. ولذا فهو يقفز وقدماء مربوطتان من فوق لوحات انجليكو. فإن أنا استمعت جيدا إلى جملة غامضة من مقطوعة «تحول الآلهة»، فإن القس — المصور لن يكون إلا مشعوذا يضع فنه في خدمة خوارق الطبيعة، (٧٩) هكذا يقول مارلو) لكن هل يجوز أن يساء الفهم إلى هذه الدرجة؟ إن العالم الذى يدخلنا فيه انجليكو، عالم السكون والسلام والنقاء والحب، عالم مشوب بقدسية من أرفع درجة وأندر ما يكون. لكننا لا نكشف فيه «النغم الجاف» الذى يجده مؤلفنا فى المصورات البارزة فى «تافان»، ولا «الوجوه التى مسخها الله» فى لوحات الموازيك البيزنطية، ولا «الولولة الجهنمية» التى يظن أنها موجودة عند رامبرانت وميكل انجلو (٨٠). أن «بياتو» (انجليكو) لا يمكن أن يحتسب حتى بين «سادة الاتهام الطيب» الاتهام الذى يوضع فيه كل من ماساكبو وبيروورافائيل (٨١). تصور هذا: فنان لا يهتم أحدا... لا بد وأن يصيبه الحجل من نفسه... إنه لن يعرف كيف يدخل إلى عالم مارلو على أية حال.

نم نقسمال: ما هو هذا، الآخر البعيد، وذاك «الفيجورا» الحاضر، الذى نشعر به كشيء مقدس؟ يجب مارلو بقوله: «ليس هو دائما الله، ولا حتى «مطلقا ميتافيزيقيا» (٨٢)، فهناك فى الواقع عدا القدسية الدينية قدسية قبل دينية، وقدسية «لا دينية» وقدسية «ضد الدين» فالقدسية قبل الدينية هي «شعور بوجود آخر» (٨٣) يوقظها الشيء غير العادى، الغريب، الخارق، بكل طبقاته، نقصد طبقة العرائس الخيالية أو الخارق الجذاب، والغريب أو الخارق المقات، و«المساردة» أو الخارق المرعب. وهناك شيء يحطم السير العادى للأحداث، ولو أننا لا نعرف ما هو. والقدسية غير الدينية هي قدسية القوى المجهولة فى الطبيعة وأعماق الحياة النفسية

والنشوة فوق النيرة للضمير ، وهي ترجع إلى عالم محدد لكن ليس هو بعينه العالم الإلهي . أما القدسية ضد الدينية فإنها تنتج ، ابتداء من شيطانية الكبرياء إلى شيطانية الوحشية ، من الانعطافية السائدة المتعددة ، فحيث إن من الجائز حب الله دون حدود ، فإن من الممكن أيضا — في ذاته أو من خلال عمله — أن يكون موضع كراهية أو سخرية أو تصويرية كاريكاتورية خارقة . ومرة أخرى نقول إن النفس الإنسانية قد صنعت بحيث تضم هوتين ، وإنها بالتالي خاضعة لجاذبيتين ولذوعين متعارضين من الدوار ، تفوقها حركة « علوية » ، إلى تخطى نفسها من أعلى وحركة علوية (٨٤) كذلك تدفعها إلى تخطى نفسها من أسفل ، وإلى الانعطاط بذاتها وإلى القضاء على نفسها بنفسها ويعمل كل من هذين الطرفين على أن يغلبها بالرجفة المقدسة على السواء .

إنك ترى كيف كان مالرو على حق حين ميز بين المقدس والإلهي والديني . لكنك ترى أيضا كيف أخطأ حين فصلها بعضها عن بعض ، فليس هناك من المقدس إلى الإلهي ، ومن الإلهي إلى الديني انعطاط كما يظن ، بل هناك — على عكس ذلك — إخصاب وتحديد تقدمي . فليس الديني بخارج عن منطقة المقدس ، بل إنه هو المقدس الذي وجد موضوعه الحقيقي ، ذلك الموضوع الذي لا يقتصر على أنه « مطلق ميتافيزيقي » ، ولا على أنه إلهي مذاب ذوبانا مختلطا في الأشياء ، بل موضوع أقل شيطانية . . بل هو الله في علوه وفي شخصه . على أن مهمة الأديان الإيجابية مادام المقدس معرضا للشكوك والاتواءات التي ذكرناها ، هو توجيه ذلك المقدس وتنقيته والوصول به إلى غايته . ولا شك أنه يحدث أن تصاب بعض الأديان بالذبول وهي مع هذا ليست أقل قدرة على الإبقاء على المقدس معها ، للدرجة أنها تجذبه معها إلى الهاوية — ألا ترى هذا المقدس يتراجع في فترات

معينة إلى مرحلة بدائية، أو يتحسس فتصيبه الحى التى تؤدى به إلى أسوأ الخلط ؟ .

ومالرو فى هذا أيضا شاهد جيد من شهود عصره ، فهو يربط بين تلك القدسية « بقلق الإنسان العميق لكونه إنسانا » ... قلقا يعمل الخوف من حرب نووية على نشره فوق رؤوسنا ، وتعمل على نشره أيضا قوة صامته هى القوة الكونية والتعصبات الجماعية والسير تحت أقدام القدر، بل والقدرية الداخلية التى تشكلها لدى كل منا الاندفاعات الموروثة والاتجاهات الغريزية ودوافع اللاشعور التى لا تقاوم . ولقد كان فى إمكان مؤلف الطريق المسكى، والحالة البشرية، أن يقدم مادة غزيرة لأصحاب القدسية الحاليين ، أولئك الذين لا يصفون من هذه المادة إلا مظاهرها السفلى أو التى تبعد عن طريقها الصحيح . فبالنسبة لأحدهم كانت القدسية هى « الجزء من الأنا الذى لا يقهر » (٨٥) . لا يقهر إلا إذا انصرف الإنسان إلى قوة قاتلة تؤدى بالقوانين إلى الانفجار ، وتنفجر هى بنفسها فى الشذوذ الجنسى وفى الجريمة . أليس الشذوذ الجنسى هو « التعبير عن حلة هجومية ضد حدودنا » (٨٦) . ومحاولة ترمى فى آن واحد إلى أن تتخطى أنفسنا، وأن نقضى على أنفسنا ، فى حين أن اللذة ، استهلاك شديد للطاقة وللصادر الحيوية ، شديد بمعنى خطير للغاية ، ومرعب لهذا السبب بعينه ، (٨٧) ، وبالتالي فهم استهلاك مقدس؟ ألم تعمل فكرة الجريمة على بث النشوة عند رامبو؟ لقد قال رامبو : « لقد جففت نفسى فى هواء الجريمة ، . فالواقع إذا أن « من الجائز أن تكون الجريمة عملا جذابا للدرجة تستعير معها روح التضحية لبعض صفاتها المقلقة لأكبر درجة ، بعد أن تكون قد هبطت إلى درجة الانحطاط ، وباعتبار العالم جاهلا وأقل إنسانية » (٨٨) .

إن مؤلف « اصوات السكون » مؤلف قصصى مهما يكن الأمر، تغلب عليه صفته كقصصى ، والقدسية فى نظره ترتبط دائما أو غالبا بالبدائية

وانطلاقها ، ومن هنا كان تفضيله لفن جوياء ، لا لفن جوياء ذى الاتزان في اللوحات التى تصور الأفراد ، بل لذلك الفن الذى يمارسه جوياء وبصور فيه الرغبة والرفاهية والدماء والرؤية الثقيلة والكابوس والجنون والقسوة والشعوذة .. ومن هنا أيضا كان إعجابه بالفنون الوحشية التى تصف الرعب والشياطين ، حيث يمث الشياطين ليعبروا عن نهاية العالم ، وهكذا دخلت الشيطانية على خشبة المسرح بعد أن مرت من مجال الحرب ، وهو مجال الشيطان الأكبر ، و انتهت إلى مجال العقد النفسية وهو مجال الشيطان الأصغر ، لتمثل الفنون البربرية شيئا يزيد أو يقل بربرية ، ومجاله فى هذا الصدد مجال كل ما يهدف إلى تحطيم الإنسان والقضاء عليه ، حيث تتخذ شياطين بابل والكنيسة وفرويد ويكى نفس الشكل ، (٨٩) .

والمذهب الذى يتخذ مالرو فى الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التى يشكلها لنفسه عن القدسية ، بحيث لا تستجيب هذه الأخيرة لذلك المذهب ، فالفن باعتباره تعبيرا عن ضيق البشر هو كذلك صيحة احتجاج وثورة ، وبحس جديد فى الواقعية . ورفض المظهر الخارجى ، و إنكار لعالم ملوث ، (٩٠) . ولكنه كذلك صيحة انتصار . . نقصد انتصار الإنسان على القدر وعلى عالم بعيد إنشاء تبعاهلواه ، ويخضع لقانونه هو . ولعل من الملاحظ هنا أن مالرو يحفل فى ذلك الإطار قيمة الجمال الطبيعى ، بحيث لا يوجد فى نظره إلا الجمال الفنى ، باعتباره انتصارا وإبداعا . ولعل تردد بعض التعبيرات هنا ، تلك التعبيرات المملة أمر له مغزى خاص ونأخذ لهذا مثلا كلمات : الهدم والانتزاع والغزو والضم والامتلاك والحاجة الملحة ، وغير القابل للإخضاع الخ . . ويوجه عام يعتبر مالرو بصفته عالما للجمال ، استمرارا للرو بصفته مرددا للثورة ، والأمر بالنسبة إليه ترك مكان جرح على الخريطة ، والفن عنده آخر فرصة للعمل والفنان رجل يتخذ شكل إنسان مفترس ، مخاطر على غرار الجنود المرتزقة .

إن التطرف في الحكم لا يأتي منا ، فالرو هو المسئول عنه لأنه يضحي بنصف سيكولوجية الفنان من أجل حبه للظهور . كم من مرة ، رغم هذا ، رأيناه متواضعا ، هادئا ، صبورا ، لطيفا ، إنني أود من قلبي أن يفزو العالم بأن يعزوه إلى الأشكال التي يختارها ، أو إلى تلك التي يختارها ، كما يفعل الفيلسوف حين يخضع العالم لمذهبه ، وكما يفعل عالم الطبيعة حين يخضعه لقوانينه ، (٩١) .

لكنه لا يقهر الطبيعة — كما يفعل الفيلسوف وعالم الطبيعة أيضا — إلا عن طريق طاعته لها . إن الحاجة إلى الإبداع والخلق — وهذه ضربة أخرى — لا تتعارض لديه ولذة التأمل والإعجاب والتوافق . فبدلا من أن يدهش الناس بطريق المفاجأة تجده يصغى إليهم ويستأسمهم ويحصل منهم على اعترافات خاصة بهم وبطريق الرقة والاستماع إليهم في شغف . وهكذا تجده يترك نفسه لتقوده المظاهر الخارجية نحو ما تعلنه من حقائق . أكثر من أن يقضى عليها . وهو لا يعزل نفسه حين ينفي وينسك عالمنا دنسا ، نقصد لا يعزل نفسه عن عالم الدنس هذا : فالنظرة النقية التي يليقها على العالم تكشف له عن هذا العالم ونقائه . وهذا هو — كما يقال — العنصر المؤنث المقابل للعنصر المذكور . في الإبداع الفني ولقد تحدث آخرون عن توازن بين النشاط نصف الناري والسلبية الكونية ، (٩٢) .

ولنقل نحن من ناحيتنا إن تجربة الإبداع الفني تتضمن دائما فاجحة — لا أقول إنها سلبية ، لأنه ما من شيء يتطلب جهدا أكثر نشاطا — بل ناحية فتح وترحيب واستعداد وتقبل . ويقول مالرو إن الفنان عضو في أسرة الطموحين . ألا يمكن أيضا أن يكون — على الأقل بنفس الدرجة — من أسرة العشاق ؟

عاشق عجيب ، لا يشعر بالرضا حين يدلل ما يحب ، ويعمل على

إعادة بنائه بقوة وحاسة . ألا يمكن أن يكون هذا هو الدليل على أن ذلك الحب يذهب إلى أبعد من موضوعه المباشر ، مادامت الأشياء الجميلة لا تحب إلا كما تحب صورة منقولة ، أى حقيرة ، منقولة عن جمال أكثر كمالا ؟ من هنا إلى فرض وجود مطلق مبتا فيزيق ودينى لا توجد إلا خطوة واحدة لم يكن هناك إلا القليل لى يعبر مالرو هذه الخطوة . فلقد كان يكتفى ألا يلقى عقله وإرادته جانباً بما كان قلبه فى حاجة إليه .

وإن كان مالرو يحب الفنون المقدسة ، فذلك لأنها ترتبط بعلو خاص . وإن كان يمتق فنون الإشباع فذلك لأنها لا ترجع إلى أية قيمة ، والناس يشبعون أذواقهم ويكرسون أنفسهم لضمهم هم ، والقيم الحقيقية هى تلك التى يقبلون من أجلها البؤس . . وأحيانا الموت ، (٩٣) . حسن جدا . . لكن قبول البؤس والموت من أجل شيء . . أليس هذا معناه منع هذا الشيء قيمة عليا ؛ إن مالرو يضع فن النصير مكان الله . . فهل فعل هنا شيئا غير أنه غير نوع المطلق ؟ أو بالأحرى ، ألم يحول فى بساطة ضرورة هذا المطلق نحو موضوع آخر ، وهو — أى المطلق — حقيقة أعماق النفس البشرية ، والذي يوجد أصلا كاصل لجميع الأدبان ؛ إنه سوف يضطر للوافقة على ذلك رغم أنه ، فهو يقول : « إن اللغة الدينية هنا تبث على الضيق والإثارة ، لكن لا يوجد غيرها » (٩٤) . إن هذه اللغة دمت بالقراءة لكل الأساليب المقدسة ، ولكنها غريبة عن جميع الأساليب الأخرى ، ولذا فإن لغتنا الدينية تبدو لغة دين مجهول ، (٩٥) . « إن نددا كبيرا من جميع البلدان ، تكاد نسمم بأنهم مرتبطة فيما بينها ، تنتظر على ما يلوح من فن جميع العصور أن يسد لديهم فراغا غير معروف » (٩٦) .

أنا لا أنسى أنه إذا كان ثمة — فى رأى مالرو — دين ما ، فإن ما من دين غير دين الفن ، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان . وهكذا فإنه يؤكد

أن الفن الحديث « ليس ديناً بل إنه إيمان » (٩٧) وما هو « بالمطلق » بل هو « ما يتلو المطلق » (٩٨) ففي عالم لا يعرف « مطلقاً » ما ، حيث تنحطم القيمة التنظيمية الأمرة الكبرى لتصبح قيماً متعددة (٩٩) ويصبح هذا المطلق « نقوداً تتعامل بها مع المطلق » .. لأنها تقود انعدمت قيمتها والأسفاه ... « أوراق مالية لا مقابل لها ، وشيكات بلا رصيد » لا يضمها ضامن . فمن الذي يمكن أن يعتبرها نقوداً صحيحة ؟ إن الفن لا يمكن له إلا أن يبعث فينا خيبة أمل ونحن نتوقع منه شيئاً ... يستحيل عليه ذلك إن هو لم يرجع بنا إلى المطلق نفسه ، ولن تكون الأعمال الفنية التي يقدمها إلا غزوات فاشلة ، إن هي لم تأت قبل تمكن ثابت طويل الأمد إننا نعتقد أن مالرو ذكي ذكاء كافية يمكنه من فهم ذلك تماماً . . . لكنه أراد أن يقدم الإنسان في قلبه هذا صورة بدائية للفن . ولا يفعل هذا إلا ليغرر به وليبعث التعقيد في حياته وليخفي عنه المآ يبعث به ليقضي عليه ، وما الفن على هذه الصورة بقوة تستطيع حل المشكلات الجديدة أو إسكات الشياطين التي تزجر : ما أتفه الفن بالقياس إلى الألم وما من لوحة والأسفاه تستطيع أن تصمد أمام بقع الدماء ! ! « ولربما كان الفن على حق حين يصور وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه محبباً » (١٠٠) فليتعلق مالرو إذا بالحاجز الذي نصبه ليحمي نفسه من الدوار . إن هذا الحاجز قابل للكسر وضيق النفس يأتي من العدمية وهو قريب . . . ومالرو يعلم ذلك .

وما دام الفن ليس بمطلق يستحق أي شيء فإنه سوف يظل كما كان ، شاهداً على ذلك الأهداف نحو المطلق الذي - إن نحن نظرنا إليه جيداً يغذى الثورة النفسية ذاتها . ذلك أن الكشف عن عدم كفاية العالم معناه البحث عن « ما وراء العالم » ، والتنديد بالمظاهر الخارجية معناه الالتجاء لشيء أو إلى شخص مالن يكون هو مظهرًا خارجيًا ، والإقلال من « اللاتقيمة » معناه

الرجوع إلى القيمة الكبرى ، وهكذا فإن النقي يستند إلى إثبات أعمق ، ليس هو إثبات الإنسان لحسب . . . إذ يكتب هذا مارلو قائلا : « إن الفن الحقيقي يضع وسائله في خدمة جزء من الإنسان مختار اختيارا غامضا وبقوة شديدة (١٠١) فلنوافق على ذلك . . . امكن هذا الجزء الثمين من الإنسان لا يمكن أن يكون رغبة في الانفصال لحسب ، إزاء دور عن نفسه بطريق المطالبة والتعقيب بدرجة لا تقل عن تعبيره بطريق الغزو

هذا الجزء هو الذي يخفي رغبة وقصدأ معيناً لا يستطيع الفنان بدونهما أن ينتزع أى شيء كان من مجال الفراغ المختلط . ومن هنا كان للفنان في مجتمع باحث عن المعرفة كمجتمعا هذا وجها مثاليا يثير نفس التأمل الذي كان يثيره في الماضي كل من البطل والحكيم والقديس . . . ومن هنا أيضا كان عمله الفني - بفضل وجوده لحسب - اعترافا ودليلا على وجوده وقيمه . وعلى كل ، فهما كانا شرف الفنان ، في أن يثور حيال نفسه ، فإن عمله ينبع من جزئه الذي يعاونه في إحلال الصلاة محل النعمة ، وحيث يتحول التعبدى ليصبح ابتهاالا فلا مهرب لنا - فيما أخشى - من التصوف ؟

التقابل بين الفن والصفوفية

إن هناك مبالغة في استخدام لفظ « الصوفية » ، فالرجل المتصوف في نظر البعض رجل يعيش في نشوة . وبالنسبة للبعض الآخر يعادل التصوف كلمة « غير المعقول » ، وفي نظر آخرين أيضا كلمة « صوفية » مرادفة للروح الدينية ولسوف نأخذ هذا التعبير من جانبنا بالمعنى الذي يأخذه به علماء الدين ، وعلى ذلك تصبح المعرفة الصوفية ، ومى معرفة الله معرفة خاصة جدا ، معرفة تجريبية ، لا عقلية منطقية ، مبنية

على التجربة . وحيث تقابلها في جميع الأديان — وحتى خارج الأديان — نجد أنها لا تشكل إلا أرفع تجربة دينية . ورغم أنها بلا شك مستحيلة المنال بمجرد بذل جهود بشرية ، فإنها تتطلب استعدادات خاصة ووسيلة معينة للحياة . وهكذا نرى أن بين الحياة التصوفية والحياة الفنية وبين التجربة التصوفية والتجربة الجمالية أوجه شبه تلفت النظر ، لاني أهدافها طبعاً ، بل فيما يخص صفوف الإعدادات البعيدة أو القريبة ، وفي طرق التفكير العقلية حين تدخل مرحلة العمل ، وكذا في بعض من آثارهما ، وتفسر هذه التقابلات بأنها دليل من أوضح الأدلة على الرابط اللشابهى بين الفن والدين .

ولسوف نتحدث حالا عن الفنان المبدع . . لكن الهواة المتحمسين . . هواة الشعر والموسيقى والتصوير يعرفون هم أيضا حالات تشبه حالات المتصوفين . ولسنا هنا في حاجة — لإعطاء أمثلة تدل على ذلك — إلى اللجوء إلى المنشورة ، وهى شئ شائع كما نعلم لدى هؤلاء وهؤلاء . . وإن نحن هبطنا إلى مستوى متواضع بعض الشيء نجد أننا حين نتأمل عملا فنيا ، أو نستمع إلى ميلودية ما ، ينفرج جهدنا الذى يرمى إلى الفهم وتأخذ الروح فى تأمل نفسها بنفسها فى الجمال الذى يوحى به العمل . . أو فى بساطة تامة نجد بعض الذكريات أو الأقوال أو بيت شعر من دانتى أو من راسين . . تناسب من أعماق غامضة فينا ، وتفرض نفسها علينا وتدعونا للخشوع وتنغذ إلى قلوبنا . . وبعد هذا لا نعرف أكثر من ذلك ؛ لكننا نشعر بأننا نفهم قليلا ما كنا لا نكاد أن نعرفه إلا بالتقريب ونشعر كذلك بأننا نستمتع بطعم ثمرة لم نكن قد فعلنا بها أكثر من قرض قشرتها ، (١٠٢) .

وظاهرة المشاهدة العادية هذه ، أليست هى المقابل ، وإن صح التعبير ، الصدى فى مجال الطبيعة لما تسميه الأعمال الروحية فى مجال النعمة الإلهية ، أغنية السعادة ؟ تلك الأغنية التى يكون فيها النشاط راحة ، و«تحقق» فيها

الأفكار، وتصيح وجودا انعطافيا حاضرا وتحدد فيها حالة التلذذ الروحي بالتأمل .. تلك الأغنية البسيطة التي لا تجد فيها النفس موضوعا آخر غير نظرة خليطة عامة عن الله .. وحيث لا يشعر القلب بشعور آخر إلا بذوق عذب هادئ . هو الله .. ذوق يغذى دون جهد كما يغذى اللبن الأطفال (١٠٤)

إن القول بأن التأمل الجمالي يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التبادل أنه ينقل بنا من الأنا السطحية الهائجة المتفرقة إلى الساطعة الهادئة للأنا العميقة . ولا بد هنا من أن يسكت « انموس . لكي تستطيع » آنيا ، أن تتغنى . ولقد تحدثنا عن هذا بمناسبة حديثنا عن الشعر ، كما بين هيجل صحة هذا في الموسيقى .. والواقع أن الموسيقى ، لا تذهب إلى حد إيقاف مفاهيم عقلية ، ولا إلى حد استدعاء صور تبعث التفريق في العقل فتقضى على الانتباه فيه . والإنسان إذا ما لا يتركز في هذه الناحية الخاصة أو تلك من كيانه لغضب ، بل إنه يحدد بفكرة محددة . . والأنا البسيطة بصفتها مركز الوجود الروحي هي التي يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة . على أن هذا التمييز بين نوعي « الأنا » هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية . كما أوضح ريمون ، إذ يجمع المؤلفون جميعا على أن الاتصال بالله لا يتم إلا عند السن المدية للنفس . . وفي « الأعماق الخفية للروح ، وفي « مركز القلب » . . ويضيف أحدهم قوله : « أعماق أوفقة . أكثر علوا وسما من القدرات الثلاث العليا ، لأن هذه القدرات تنبع أصلا من هذه الأعماق أو تلك القمة . . ولن يفعل القديس فرانسوا دى سال أوجان دى لاكروا أو تيريز دافيللا ، ومائة غيرهم تزيد أو تقل معرفتنا بهم . لن يفعلوا إلا أن يكرروا — بصرف النظر عن فروق لا قيمة لها — ماسبق أن وصفه أفلاطون وقربه من التجربة الفنية حيث قال : « إن التأمل الجامع الموحد يحدث عندما تكون الروح قد أغلقت أبوابها في وجه كل ما يجذبها خارجا عنها ، وعندما تكون قد أرسست السكون في حواسها وفي قدراتها . . بل

وفي عقلها المفكر العارف عن طريق التمييز ذاته وموضوعه.. وبالاختصار عندما تفكر مستخدمة قوة النفس المتقاة.. وإلى كل من انسحب ليعيش وحيدا في محرابه، « يقدم الله نفسه .. ويضئ فجأة ضوءا داخليا غير متوقع .. غير منتظر .. ويفزو ويمتلك الروح كما يستولى الإلهام على روح الملممين والأنبياء »، (١٠٤)

غير أننا لم نصل بعد إلى هذه المرحلة . فكما أن المتصوف أو القديس أو - بوجه عام - الرجل الذي كرس حياته لله ، يصفى إلى وجهه نجد الفنان أيضا يضع نفسه تحت تصرف رسالته ، ويستجيب إلى نداء ما . تدفعه ضرورة داخلية يأخذها في اعتباره ويستوعبها ، وعليه أن يقبلها ، ولكنها تبتعد عنه وعما يريد أن يفعل . يقول راموز ، وقد كان إذ ذاك في سن الثامنة عشرة : « إنى أرى كل يوم أكثر من ذى قبل ماذا يكون استعدادى وماذا تكون رسالتى .. إن كان استعدادا عاديا ندخل إليه بقلب مرح كما يفعل المحامى أو الطبيب .. لكن لا بد لى أن أصبح أدبيا » (١٠٥) .

إذا يكون الخط مرسوما مقدما ، وقد لا تكون لدى الإنسان الشجاعة للسير فيه .. لكنه الخط الوحيد ، ونحن متأكدون من هذا مقدما .. الوحيد الذى نجد فيه ضمانا وسعادة للهمة المكتملة وللإستعداد المشبع ، (١٠٦) وبالاختصار فإن الفنان لا يختار .. بل هو الذى يقع عليه الاختيار .. وإن هو رفض مهمته هذه ، كان هذا منه خيانة وبداية حياة فاشلة . ولقد سأل أحدهم المصور بوبار قائلا : « ألا تزال تصور ؟ » فأجاب الفنان قائلا : نعم . وماذا تريد أن أفعل غير ذلك ؟ . نعم ماذا كان يستطيع أن يفعل حقا غير ذلك ؟ لقد ولد ليصور ، كما ولد ميكل انجلو ليكون مثالا ، ودأتى ليكون كاتباً .. على أن هؤلاء جميعا يعتبرون في مجالات أخرى - حتى التى انتصروا فيها - يعتبرون مخلوقات فاشلة فى الحياة .

وريلكه لا يفكر في نفسه فقط حين يصف عملية الانتقاء التي تضع شاعر المستقبل في خدمة الشعر منذ شبابه الأول ، فيقول : « ولم يكن والداه يريان له أى مستقبل ، وكان أسانذته يظنون أنهم يعرفون أسباب انعدام التحمس للدرس عنده . . وكان الموت يبحث فعلا عن المكان الذى يستطيع أن يأتيه منه بأسهل ما يمكن ، لكن العنصر الإلهي لم يكن يبالى بذلك إطلاقا فراح يصب أمواجه في هذه القنينة المشهية . . ومنذ ساعة فحسب كانت أمه تلقى بنظرة غابرة قادرة على احتضان هذا المخلوق . . لكنها لم تعد تعرف كيف تحصل منه على الاتزان ، .. فإذا حدث .. وكيف توصف « القوة لم تتأهب فيه بعد التي ظهرت في هذا الفتى الذى ربما كان يرفع نظره ولا يراك ، تلك القوة التي تفاجئ « القلوب الشابة في وقت لم تتأهب فيه بعد للحياة ، لامتلائها بقوة وبملاقات سرعان ما تعدى كل الانتصارات التي يمكن أن تحققها حياة بأكملها ؟ . وكيف يستطيع مخلوق جديد لا يكاد يعرف يديه شخصا . . مخلوق حديث العهد حتى بأبسط الأمور وأيسرها كيف يستطيع التكيف بوجود خارق لهذه الدرجة ؟ . آه . . لم لا يستطيع شاب في مثل هذا الموقف أن يذهب فيحترف الرعي ١ . . آه . . كم كان من الضروري إقناعه أو معارضته ! أنحبسون حقا أنكم تشعلون ذهنه وهو ذلك الإنسان الذى هو قوة لا تنضب امتصاصا بلا حدود . وقبل الأوان ١ (١٠٧) .

نعم ... كان يجدر به أن يجعل من نفسه راتيا . . لحياة الفن في الحقيقة لا تشبه المهن الأخرى ، بل ما كانت هذه الحياة مهنة حقا ، وما هو ذا راموز يعترف قائلا : « لا أظن أنى جدير بهذه الوظائف العليا . . وأما لما أرى فيها وسيلة لكسب العيش . . بل أكاد أرى فيها تعباً . . وكما هي الحال في التعب (١٠٨) نتساءل : ألا تقترض اللغة الفنية العدول عن « الدنيا ، وعن لذاتها ومطامعها ومظاهرها . . ؟ فلكي يكرس الفنان حياته كلها لما يجب ، ألا يقبل للفقر والعزلة وعدم فهم الناس له . . واحتقارهم إياه

ما هذا إلا انعدام عقل في نظر الحكماء .. والحقيقة — هكذا يقول برنارد — إنه لا بد من الجنون بما هو خارق للطبيعة في فن التصوير وفي القدسية على السواء» (١٠٩) ..

كان راموزا وهو شاب يعطى دروسا لكي يعيش. لكنه ترك المهنة حين فهم أن العمل من أجل العيش يفسد العمل باعتباره علة وجوده . وقد قال فيما بعد .. حين فهم مغزى هذه الحقيقة «إن الفنان والقديس .. رجل واحد .. تضحية للذات .. عدول عن العصر .. ورضوخ للإلهات والحرمات، وشعور بنوبات النعمة، مهمما بالتلاميذ . والقاعدة .. والتوازي بين نوعين من التصرف وحقيقة جمالية إن أمكن القول .. للأناجيل» (١١٠) .

أليس مما يلفت النظر أن المبادئ الإنجيلية تترك نفسها لتنتقل بسهولة إلى سماء الفن . وغالبا ما نجد فيها تطبيقا لها ؟ ومن العسير خدمة سيدين في آن واحد .. أترك كل شيء واتبعني .. والذي يحب أباه وأمه أكثر من حبه لأبائ غير جدير بي ..

ولحياة التصوف لحظات نشوة علوية ، وحياة الفن تقرب من قتها عند وجود الوحي ، ولم يحدث أن أنكر إنسان ما هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم تكن الشعوب القديمة لتقيم خطا فاصلا واضحا بين الأنبياء والشعراء ، وقد رأينا كيف يوضح أفلاطون أنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الإله قد أمسك به . وما رمز «موحية الشعر» إلا ترجمة لهذه التجربة الامتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمصوفين على حد سواء . ولقد تحدثنا عن حالة ريلكه ضمن حالات أخرى .. هذا الذي لم يكتب يوما سطرًا واحدًا دون وحي أو ضرورة داخلية .. ولكنه لم يكن إذ ذاك بقادر على أن يمنح نفسه ، وما كان يكاد يعرف كيف كانت الكلمات التي يكتبها في الوريقات التي يحتفظ بها في جيبه دائما .. كيف كانت تتولد .. ولقد أصبح الوحي عنده

خارجا عنه، لدرجة أنه كان يرفض أن تطبع أشعاره باسمه لأنها كانت كلها عملا عليه .. كان هناك شخص يجلس أمامه يملأها عليه، (١١١) .. هذا .. ولم يكن ما يفعل رامبو مثلا بشيء اسمه «صب الباطن في قالب حسي ظاهر، بل كان قوة مجهولة تظهر في روح الشاعر و«تخسف» شخصيته لحظة وتخفف من عبئه ، وقبلنا تكون الأغنية هي العمل الفني .. أى الفكرة التى يتفنى بها المغنى ويفهمها .. لأن «أنا» شخص آخر ، وإن استيقظت قطعة النحاس لتصبح آلة موسيقية ، فما هذا بخطأ منه .. هذا شيء واضح عندى .. وهأنذا أحضر تفتح فكرتى .. وأنظر إليها، وأصغى إليها ، وألقى بدقة من دقائق قوسر المكان : وإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق ، أو تأتى قافزة على خشبة المسرح (١١٢) .

وما الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه القوة التى يعترف بوجودها حتى أكثر الفنانين اعتمادا على الإرادة الحرة ؟ القدر ؟ لقد قال بوسان : إنه « ما من أحد يقطف أوراق الشجر الذهبية إلا وكان القدر هو الذى يقوده أو المصادفة، هنا يقول فاليري : «إن يكون الشاعر شيئا كبيراً إن لم يكن العوبة فى يدي ما يفعل (١١٣) » .

أما جوته فيصف تلك القوة بأنها « شيطانية خارقة » ، وربما كان هذا أثر تركه شيطان سقراط فى ذاكرته ، على أن هذه لتذكره تكنى لكيلا نخلط بين تلك الشيطانية الخارقة والشيطانية بالمعنى العادى المعروف : فثلا عندنا «مفيسوفيلس» وهو شيطاني بمعنى سلبى للغاية لا نستطيع اعتباره شيطانيا خارقا ، على أن الشيطانية الخارقة فى الحقيقة «تتكشف» فى نشاط «إيجابى» تماما ، كما يحدث عند غاز عظيم كنبليون أو عند الموسيقى أو المصور أو الشاعر ، ويضيف جوته أيضا قوله فى هذا : «إنها الشيء الذى لا نستطيع فهمه بالعقل وبالمثل ، ولا يوجد فى طبيعتى رغم أنى خاضع له ، وبالاختصار فإن الشيطاني الخارق لن يكون شيئا آخر غير القوة الخارقة عن الإنسان

ذى العبقريّة ، والتي تؤثر فيه قوة شديدة تشتد كلما كبر وكبرت معه عبقريته ، والتي يتمين ألا يتلقى هو تأثيرها إلا حين يعمل هو على توجيهها نحو أهدافه .. ولا يجب أصلاً أن نحاول في هذا توضيح فكرة ظلك ولا شك خليطة غامضة في عقل جوته نفسه ، لكننا نستطيع على الأقل أن نستخلص تلك الفكرة القائلة بأن عمل الفنان — شأنه شأن كل مبدع في أى مجال — يستند إلى قوة عليا تكاد تكون فوق طبيعية ، ولا تمنع الإنسان من السعي بذاته ، ولا يستطيع بدونها أن يفعل شيئاً هاماً (١١٤) .

وهناك من المفكرين من يقول بأنه — أى الشيطاني الخارق — هو بعينه اللا شعور .. تلك القوة التي جعلوا منها مشتقاً حديثاً موهبة الفن . لكن مثل هذا الوصف لا يكفي لتبرير تجربة الفنانين لأنهم ، أى هؤلاء الفنانين ، يستمرون في بحث حقيقة لا يفهمونها دون أن يكونوا على جهل بشيء من آثار هذه الحقيقة التي يسمونها اللا شعور .. تلك الحقيقة التي يطلقون عليها أيضاً اسم « الله » . لقد كان جورج ايلدوت يؤكد أن في أحسن أعماله الأدبية يوجد « شيء آخر غيرهما » ، يستولى عليها ويشعره هو ، أن شخصيته هو لم تكن إلا مجرد أداة يعمل العقل من خلالها (١١٥) .

وكان سيبلوس يقول عن سيمفونيته الخامسة عندما تعتمد الصورة النهائية لعملنا الفني على قوى أقوى منا ، نستطيع فيما بعد أن نبرر هذا الجزء أو ذاك من العمل ، لكننا إزاء العمل في مجموعه نكون مجرد أداة .. وهذا المنطق المدهش ، نسميه الله: تلك هي القوة الأمرة ، وعندما يتحدث راموز بدوره عن هذه القوة لا يستطيع إلا أن يلجأ إلى لغة الدين فيقول : « ما أنا بقادر على فعل الكثير ، فلأحقق إذأ على الأقل ذلك الشيء القليل الذي أستطيع تحقيقه .. هذه هي صلاة كل يوم أؤديها .. فأدعو المجهول وإرادتي هزيلة ، لأن هناك شيئاً لا أستطيع التوصل إليه ، ويستطيع هو عمل كل شيء .. هو هذا الذي أرجو .. ولا أوجه رجائي إلا لذلك الإله

الداخلي (١١٦) . وماتيس لا يقل في اتعدام الإيمان عن راموز ، ولكنه مثله طالما صرح قائلا : « إن الله هو الذي يمسك يدي ، وما أنا بمستول عما أفعل » (١١٧) . وقد أجاب ماتيس عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر فقال : « نعم إن أودى صلاتي ، وأنت كذلك .. وتعلم هذا تماما .. » عندما تسوء الأمور نلقي بأنفسنا في الصلاة لنجد جو الاتصال بالله .. وأنت تفعل هذا أيضا ، (*) وقد يكون من سوء التصرف المبالغة في مثل هذه الأقوال ، لأنها تميل إلى الاعتقاد بأن الفنان المبدع يشعر بأنه معلق فوق شجرة تطل على مياه ، وأن خصبه الفني ينبع من خصب أولى أصيل . وليس الوحي الفني على وتيرة واحدة ، وهو لا يزيد هنا في شيء عن السلب أو الذمول الصوفي ، لأن كل حياة روحية تتضمن مراحل من الجفاف والهزال قد تكون طويلة جدا ، حيث يترك الفنان الروح التي منحها الله إياه ، وحين ينزع الله منه شعوره بوجوده ، تراه وقد غاص في الظلمات والإغراء والشكوك ، ويهبط وجوده لدرجة البؤس بل والعدم . والفنان يعرف مثل هذه المحن ، فما إن ينسحب إليه حتى يصاب بحالة من الجنون ، وبعد أن كان يرفرف في رشاقة رائعة ، تجده لثمة وقد أصابه الهدوم الثقيل ، وما من نسمة تحرك قلاع سفينته .. فهناك لحظات يغيب فيها الفكر ويسقط القلم من بين الأصابع كما يحدث لراموز ، الأمر الذي يجعله يثن .. وعبتا أحاول بذل جهد لأعود إلى العمل أو لأصادف فكرة ، أو لأعرض ما أظن أنه قائم في عقلي يياضا على سواد .. هذه الحال لا يفلت منها أعظم

* أنظر الفيجارو الأدبي . عدد أول سبتمبر ١٩٥٦ ولعل النص الآتي يوضح إلى أي مدى يذهب ماتيس . وعند أي حد يقف . تسألني عما إذا كنت أومن بالله ؟ نعم .. عندما أعمل .. وعندما أكون خاشعا متواضعا . أشعر أن أحدا يساعدي ويعاونني على اخراج أشياء تتخطاني ، ومع هذا فأنا لا أشعر نحوه بأي اعتراف بالجميل لأنني كما لو كنت أمام حار لا أستطيع اختراق أبراجه ، وهنا أجد نفسي منكشما إزاء الفائدة التي أخرج بها من التجربة ، وكان المفروض أن يكون هذا جائزة لي من جهودي . أنني ناكر للجميل وما من وخز ضمير يؤنبني (جاز) *

الفنانين والأدباء ، فقد رأينا أن ديلاكروا يبحث ويتحسس الوحي الهاب ، ومثله كان بيتهوفن ، وكان فاجنر ، يشهد على هذا ما كتبه الأول من خطابات والثاني من مذكرات ، يقول فيها كل منهما إنه قد ألقي به في حالة من تخطيط تقرب من الجنون . . أليس هذا ضمن الأسباب التي تعمل على الجمع بين النعمة الشعرية ونعمة التصوف ؟ فرغم أنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين ، الأول مجال طبيعي ، والثاني خارق للطبيعة ، فإنهما على حد سواء يتميزان بصفات للتقطع وعدم الثبات أو الدوام .

هذا ويعزى الوحي أحيانا إلى موحية ما ، ليست هي الموحية الرمزية للشعر والفن ، بل إنها موحية حية ذات جسد . وقد رأينا أن عددا من أرفع الأعمال الفنية والأدبية قد تم إدراكه في حب الرجل للمرأة ، لدرجة أن مولد هذه الأعمال يظهر طبيعيا بقدر طبيعية مولد طفل . لكن ليس لحب الشعراء هدف فني لحسب كما سبق أن رأينا ، بل إن له جانبا دينيا كذلك — وبخاط التحليل في هذا الحب لوجوده خليطا عجيبا تترابط فيه ثلاثة عناصر رئيسية بمقادير غير متعادلة ، ومتغيرة ، وهي الفن وحب الجنس والدين ، (١١٨) . ومن المستحيل إبعاد هذا العنصر الثالث ، وعندما يبحث الفنانون أنفسهم عن معنى لتجاربههم ، يجدونه في الدين . . لكن لافي الدين المسيحي بالضرورة . . والاندماج بين الحب والفن والدين يتأتى كحقيقة تلقائية وطبيعية ، مستقلة عن أية عقيدة دينية محددة . . ونلاحظ هذا عند الإغريق ، ولم يكونوا مسيحيين ، ونجدده عند فاجنر وقد اتخذ شكلا يقرب من البوذية أكثر من قربيه من المسيحية . وحتى أوجست كونت وقد كان ملحدًا يؤكد هذه القاعدة . . بحيث يمكن القول بأن التقابل بين اللغات وطريقتي التعبير يرجع أصلا إلى التقابل بين للواقف (في الدين والفن) ، دون أن تنسك أن تقليد ذاتي وبسبب قرارك أمر له أثره عند كونت ، (١١٩) .

لقد حاول بترارك إغراء لورا ، لكن لم تكن لورا في يوم من الأيام عشيقة له . خيبة أمل أثارته لديه نكبة معنوية وجعلت منه شاعرا شهيدا . ومع ذلك فهو مرغم على الاعتراف ، فهو يقول : « لقد دفعني إلى حب الله ، إن جمال لورا ، الذي لم يستطع تملكه قد فتح له الطريق نحو الجمال اللانهاى ، وهو الحد الأقصى الحقيقى للحب . « ففها تأنيك الفكرة الحبيبة التى تؤدى بك - إن اتبعها - للخير الأعلى ، وأنت تحتقر ما يرغب فيه الناس » (١٢٠)

أما جوته ، فقد كان أقل سعادة من بترارك . فقد أصابه الهرم ليصل فى نهاية الأمر - بفضل وجه طفلة - إلى الروحانية الدينية . فلقد كانت أولريكة حبيبته المثلى : وقد كشف له حبه الأخير عن النقوى : « فى أنقى مناحى قلبى ينبض جهد يرمى إلى أن أترك نفسى تعترف بالجميل ، لتذهب إلى ما هو أعلى وما هو أنقى .. إلى المجهول .. وتكشف لنفسها عن لغز لا يمكن تسميته إلى الأبد . هذا إذا ما يسمى النقوى . وهذا السمو السعيد من نصيبى حين أفق أمامها » (١٢١) .

وكان بودلير أكثر وأحسن استعدادا لكشف من هذا النوع .. فقد كان واعيا بما يكفى بحيث لم يجهل الطبيعة ومدى العاطفة التى كانت تربطه بهوجاته ، « إنى أحبك .. يامارى .. لكن الحب الذى أشعر به حيالك هو الحب المؤمن بالله » ولذا فقد ثار حين حكمت المحكمة بالإلقاء قسديتين كان قد كتبهما ليقدمهما إلى عشيقته مدام دى ساباتييه ، لأن القضاة لم يفهموا منهما شيئا ، إذ « إن غير المهذبين عشاق . أما الشعراء فهم عباد » (١٢٢) ، ثم يشرح بودلير هذا الموقف فى مجال آخر فيقول : « إن البعض يعزو إلى هؤلاء العباد عاطفة وجبا .. وقاذورات نسائية من هذا النوع » (١٢٣) فى حين « أن الصوفية هى قطب هذا المغناطيس الذى لم يعرف إلا قطبه الآخر كاتول وعصابته من الشعراء الأغبياء السطحيين للغاية » (١٢٤) .

هل هذا ارتقاء لدرجة السمو؟ وهل يمكن للعب أن يرتفع بنا لدرجة السمو الديني إن لم يكن صوفيا أصلا في جوهره؟ أليست الغريزة الجنسية ذاتها في نهاية الأمر غريزة تنظم طبقا لحقيقة عليا مادام بعض أهل الفن قد وصلوا إلى تلك الحقيقة بفضلها؟ لا شك أنهم كانوا في حاجة إلى مثل أعلى يروونه مجسدا في شخص مرئي، وما كان للروحانية أن تصل إليهم دون الجسدية، لكن تجربتهم لم تكن تنهى في الرغبة الجنسية، وما هوذا أفلاطون في «المأدبة» يرى أن رغبة تملك جسد جميل ترفع العشق إلى مستوى الجمال الروحي، بشرط أن يتمكن ذلك العشق من أن يتحكم في ذاته وينتصر عليها. وتطابقا مع هذا الوضع يحتاج الشعراء في حبيبهم إلى نوع من الخشوع حتى تكون قريحتهم خصة. ومن هنا تكون وظيفة الجمال المحسوس إيقاظ الحب لا إرضاءه، وتكون الموجية هي تلك المرأة التي يتكشف الجمال بفضلها، ذلك الجمال الذي يعلو بها سموا والذي يكون الفنان في خدمته، يخدمه بفنه، ولا بد أن يكون هذا الجمال - حسب قول كلوديل الذي استماره من دانتى - «وعدا لا يمكن الوفاء به» حتى تبعث الرغبة الجنسية إلى الروح قوة محركة ترفعها إلى الأعلى، «وهنا تتصل موضوعات الفن بعضها ببعض، ويصبح تقابلها أصل مادة قصص موحيات الفن». إذ أنه ما إن تتوقف عن الخلط بين هذه المشاعر الشاعرية الكبرى والحب الجسدي، حتى نشعر بماطفة مختلفة لا يستطيع كأن عادي أيا كان أن يكون موضوعها الأخير، ولا حتى أن يرغب في أن يكون هذا اللبيب الحامس وقفا عليه «ذلك أن موجية الشعر والفن لم تكن بالنسبة للفنان إلا وسيلة العمل الفني، لكن فنه لا يبق كذلك بالوعد، وهنا يرى الموضوع الحقيقي لما يبحث عنه في وضوح، نقصد الفن من خلال الموجية، والله من خلال الفن» (١٢٥).

ورغم أن تلك التجربة التي وصفناها في التوخص ببعض المختارين فحسب، إلا أنها ليست تجربة من المرتبة الأولى، فهي تؤكد التجربة الشاملة لدى

الفنانين والمتحمسين للفن وتكبرهما . والظاهرة الجمالية كما لاحظنا فيما يتعلق بمارلو ، ترجمة لضرورة المطلق ، فالوحى من جهة والتأمل من جهة أخرى يتعلقان بأهداف الاهداف ، ويتخذان أصلا لهما في تلك الروح العميقة وهي بطبيعة الحال روح دينية ، وهي حاجة لله وقدره له . ولا يمكن إنكار هذا : إن للفن هدفاً غير ذاته ، وما بحثه المستمر عن التعبير لإصورة أصابها ضعف ، أو كالرمز ، صورة بحثه الدائم عن الكائن الأعلى .. إن هذا القلق موجود في صميم كل فن ، اللهم إلا إذا لم يوح الفن بنفسه بهذا القلق ، وكما لو كان هذا يحدث خلعة عنه . والتدبير بالقلق باسم العقل فحسب محاولة فاشلة ، إذ أن الفن في أعلى وفي أكل تعبيله ، بحث أيضاً ، والعمل الفني وقد عمل العبقري على تثبيته ، يحتفظ بحركة دفعته وشكلها حتى في حالة جموده الكامل . نعم ، إن هذا النوع من السعادة المقدسة الذي يملؤنا به الحاضر الجميل كمسادة الانتظار ، ويتولد الأمل أجل مما كان من إشباع رغبتنا ، (١٢٦) .

وربما كان هذا سبباً في أن الكاندرائية القوطية ، والمعبد الإغريقى أو المصرى أو البوذى عمل لا نستطيع تخطيطه ، لأن كمال مثل هذه الأعمال غير مغلق على نفسه ، بل إن هناك فناء يحوطه .

وإذا كان الإنسان يستطيع أن يتعدى حدود الإنسان ، فليس من العجيب أن يتعدى الفن الفن ، مثال هذا أن بيرنانوس — وهو قصصى كاثوليكي — كان أكثر استعداداً لفهم هذا من بروسست بصفته قصصياً لا يدين بالمسيحية إن كان هذا صحيحاً ، ومع هذا فقد فهم بروسست أن الفن لن يوجد دون ما وراء الذات ، وأن النشاط الفني يفترض نوعاً من الحقائق المطلقة التي تسنده ، ما هو ذا يتسأل عند موت ييرجوت فيقول : « هل

مات إلى الأبد؟ ، من يستطيع أن يقول هذا؟ إن ما يمكننا قوله هو أن كل شيء يحدث في حياتنا كما لو كنا ندخل إليها، ونحن نحمل معنا عقودا كتبت في حياة سابقة ، وما من علة - في حياتنا على الأرض - لنعتقد أننا مرغون على فعل الخير، وعلى أن نتصف بالرقه ، أو حتى على أن نكون مهذبين، ولا أن يعتقد فان ملحد أنه مضطر أن يعيد النظر عشرين مرة في مقطوعة يكتبها. لن يهم الإعجاب بهاجسه الذي سوف تأكله الديدان . إن كل هذه الواجبات - التي لن يكون عليها ثواب أو عقاب في الحياة الحاضرة نتمنى على ما يلوح إلى عالم يختلف تماما عن عالمنا هذا القائم على الطيبة والنضحية .. العالم الذي نخرج منه لنولد في هذه الأرض ربما قبل أن نعود إليها لنعيش تحت سيطرة هذه القوانين المجهولة التي أطعناها، لأننا كنا نحمل تعاليمها في جنابنا دون أن نعرف من الذي كان قد وضعها - تلك القوانين التي يقربنا منها كل عمل عميق يفعله العقل ، والتي لن تكون غير مرئية إلا بالنسبة للبله .. (١٢٧) .

إننا لا نجد إلا القليل من صفحات بروست يبين اهتمامه بالدين ولو بالتقريب ، اللهم إلا إذا كان ذلك الاهتمام إملاء عليه من تجربته كأديب .

التناقضات بين الفن والدين

قد يقال إننا مصابون بحمى التقليد على بروست .. لكن بروست حين يعلن وجود عالم علوى تكون أفلاطونيته وحدها هي موضع البحث هنا. والقول بأن مشروعه مثل يحتذى أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه لا يؤدي إلى الدين . ولقد تساءل مورياك عما إذا لم يكن مثل عمل بروست هذا متضمنا عدولا عن الله (١٢٨) .

ومع هذا فتحن لم نفس أو الفنانين - حين يمجدون مبادئ الانجيل -

يحولون معناها لصالحهم وهكذا نجد أن بين الفن والذين شقة. صحيح أن هناك تقاربا بينهما ، لكن هناك تعارضا واضحا يفصلهما أيضا . ويتعين علينا الآن أن نلقي نظرة على هذه الناحية المضادة من ذلك ، والازدواج.. وإذا لم نستطع إيجاد حل لمثل هذه المشكلة فإننا نكون على الأقل قد أخذنا حقيقتها في اعتبارنا.

ثمة فرق تتبع منه فروق أخرى : ففي حين يتجه الشاعر نحو الكلام، يميل المتصوف إلى السكون . وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنظم لصالح العمل الفني ، والانطباع الماطني لصالح التعبير .. على أن العملية الإبداعية تبدأ بذلك الوميض الأولي الناتج من عاطفة ما تكون « في أول الأمر سحابا ، لكنها مليئة بالعيون وبظلمات ملحة ، محلة بإرادة ، تتوق لتسبغ على هذا الوميض وجودا » (١٢٩) . ولكنها أيضا تحاول التخلص في معمعة القصيدة ، — إمامن ثقل تشكيلي وإمامن موسيقى لتصبح طليقة . . وبتميز آخر لابد وأن يكون الشاعر نفسه صوتا ، إما بطريق الموهبة الطبيعية وإما بفضل المهمة الملقاة على عاتقه . لكن ليس معنى أنه يتكلم أن يتنكر للشعر ، بل الأمر على عكس ذلك : إن المهمة الطبيعية للمتصوف في الكنيسة لا تنحصر في أنه يعلم الناس . . والضوء الذي يأتي من تأمله لا يلقى عليه غصب واجبا يدفعه إلى أن يكرس نفسه لهذه المهمة ، بل كذلك — وهنا الأساس — لا يعطيه من ذاته وسيلة لإداء هذه المهمة (١٣٠) .

لانتقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون .. فهؤلاء في الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا سداً لحاجة الكلام أو الكتابة . ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هنا بحالة أشعراء ، فالشاعر هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية ، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحري للألفاظ ، ذلك التحويل الذي ينقل به شيئا من تجربته هو لنذهب به من نفسه العميقة إلى هوسنا . أما المتصوف ، فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية ،

تلك الحالة التي تفترض تدخلا طليقا مطلقا، لا أصل له من قبل الله .
 والتجربة الصوفية - على عكس التجربة الشعرية - غير قابلة إذن للانتقال.
 من المؤكد قطعاً أنه ما من شيء يمنع أن يكون متأمل عظيم عالما دينيا
 عظيما في نفس الوقت ، كما أنه ما من شيء يمنع أديبا أو فنانا مثل شيلي
 أو روست أن يكون عالما في علم الجمال من المرتبة الأولى ، وهنا يمكن أن
 تنقل أعماله إلينا ثمرة تفكيره في الحياة الصوفية . ومن هؤلاء من كان له
 حظ القدرة على قرص الشعر أيضا ، وهم والحالة هذه ينقلون إلينا تجربتهم
 الخاصة بعد أن تكون قد اصطفت بصيغة الجمال النصوفي إلا أنهم فيما يخص
 التأمل ذاته ، لن يكون لديهم شيء يعلوننا إياه أو ينقلونه إلينا ، لأنهم
 يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم .. يتحدث هذا من قبيل الخشوع والتواضع ؟
 نعم ولا شك .. لكن عدم قدرتهم على هذا يرجع إلى أنهم لا يمتلكون أية
 وسيلة تعاونهم في نقل هذا السر إلينا ..

من أين تأتي الاستحالة ؟ .. من أن الفن هو مجال «العلامات» الرمزية
 في حين أن التصوف مجال التخليق بلا أجنحة . فالفنان إن لم يعدل عن
 مهمته يشكل المادة التشكيلية أو اللفظية أو الرنانة . والأمر الذي لا يقبل
 الإدراك ويقبله هو ، لا يأخذه في اعتباره إلا على هيئة رموز ، ولو أنه
 لا يستطيع التخلص من الجسدية الخلقية التي تعاونه في الارتفاع من مجال
 المرنى إلى اللامرئ .. ومن المحسوس إلى غير المحسوس ولذا كانت فكرة
 نقاء الفن فكرة ذات حدود ، وكان النقاء المطلق هداما للجمال ، باعتبار أن
 الجمال لا يوجد إلا لكي يتجسد في جسد ما . وحياة التصوف لا تخضع
 لهذه الحقيقة ، وهي لا تبدأ بفعل إلا إذا أراد الله ذلك ، أو عندما تدق
 ساعة وداع الرموز الملوثة التي لن يكون مسموحا بعدها أن نبحث عن
 المعرفة أو أن نتذوق الأشياء . سواء أ كانت هذه الساعة طويلة الأمد أم
 قصيرة ، فإن ليسل الحواس ثم الروح .. يطول .. ويختفي الإحساس .
 بالوجود ليصبح هذا غيبا ، (١٣١) .. هكذا نرى أن الفرق الذي يفصل علم

الجمال عن التصوف فرق جذري ، فالأول ينتمى إلى دنيا العلامات والرموز ، وبالتالي إلى « دنيا النداءات » . أما الثانى فهو لا يعنى شيئاً ولا ينادى شيئاً أياً كان ، مادام هو « عالم الاستيلاء » على النفس ، (١٣٢) الذى يتقدم فيه الله فى غموض . والمتأمل وقد أسبغت عليه هذه الحقيقة التى تحوى ما يمكن التعبير عنه ، أو التى لا تقبل التعبير عنها هى بنفسها . . . ذلك المتأمل الذى تكون قواه قد توقفت عن العمل ، لا يستطيع شيئاً غير أن يسكت . . . ويصبح السكوت دايلاً على وصوله إلى النهاية التى قد إليها تملؤه السعادة .

إن الفنان مرسل لى يفعل ، لا لىكون كائننا لحسب . ولهذا فهو معرض لأن يهمل قدسيته . وطبيعى أن المنصوفين ليسوا جميعاً بقديسين ، لكنهم جميعاً يحاولون جدهم أن يكونوا هكذا باعتبار أن الله الذى يمدحهم إليه وإلى اعتناقه لا يقبل منهم بصفتهم متعبدين أى أثر من آثار الدنس الإرادى . . ولعلم جميعاً يفهمون هذا . لكن الفنان أيضاً يصبو إلى الكمال ، لكن هذا الكمال يتعلق بعمله الفنى ، لا به هو . وهو إذ يحقق هدفه فى أعماله ، ينفق فيها كل طاقاته بحيث لا يبقى لديه شيء منها ينفقه فى تحقيق كماله الشخصى . « إن ما يلزم للفنان من ثبات عزيمة واكتمال عقل وروح وشجاعة وجراءة هدفها جميعاً أن يدافع عن نقاء موهبته ضد الآخرين وضد نفسه ، ولينفذ هذا النقاء من أى شيء قد يصيبه . . . كل ما يلزمه ويحاول فعله فى هذا يضع من أجل حياته هو كإنسان : وعموماً لن يبقى له شيء يذكر من هذا كله ما يكتفى ليكمل من نفسه « رجل خير ، أميناً حكيماً عاقلاً غير نفعى . وعلى العكس من ذلك ، هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن ، لكنهم لن يكونوا فى مجال الفن — وهم يملكون هذا — إلا غشاشين . فبعضهم يضع فى أعماله أحسن ما عنده ، والبعض الآخر يضع أحسن ما عنده فى حياته هو » (١٣٣) .

هذا، ولا ينبغي أن ننكر أيضا أن مهنة الفن تؤدي بصاحبها إلى أخطار أحيانا ما تكون شديدة ، ومن هذه الأخطار مثلا أن يترك الفنان نفسه تمتصه حياة ملبوسة محسوسة ، وعاطفية لدرجة يختفي معها في تلك الحياة . أما المتصوف فهو رجل يتبع طريق تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله . . وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية ، وحتى جمال النفوس نفسه أشياء غريبة عنه . . ولو أنه عندما يصل إلى الطريق المضي ، يعود ليتذوقها من جديد ، لكنه يفعل هذا بقلب منزول انزالا كاملا . والفنان لا يستطيع تقليد هذا الانزال . وكل ما يمكنه أن يفعل هو أن يصبح على أكثر تقدير غير مبال بكل شيء وتصوفه في هذا مقبول عدا أنه لا يمارسه في فنه الذي يحتاج أصلا إلى الجمال للملوس وإلى « فوران عاطفي » وكلاهما غذاء فنه . ذلك أن عمل الحواس وضوء الفكرة ، سرعان ما يسيطران على الجسد والعقل ، ويحتذيان الكائن بأكله ، هذا أمر ضروري له ؛ إذ أنه ولكي يكون تأمل الفنان خصبًا ، لا بد أن يرتبط وفي مثل ذلك الارتباط نمنح من نفوسنا نصيبا هو الذي يمكننا من الحصول على ما نحصل عليه ونقيض ما نحصل عليه مقدما . وفي هذا نلاحظ أن بين إمكانية تملك الشيء واستحالة التملك أيضا . . نقصد بين الخير والشر مادام أحد هذين الطرفين خيرا والآخر شرا . . فلاحظ أنه توجد بينهما حدود وفواصل متحركة (١٣٤) .

والحكمة التي يقبها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقولون أن يضحووا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله ، لأن تضحياتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزاق والكرم والعزوف حتى يقدروا بأكبر قدر ممكن من صفات الله . هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان ؛ لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع ، ولكنه لا يستعيد ما إلا في حالات مستثناة . والمادة

التي سألت منه لاتعاند إليه ، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته.. بل ربما يكون ذلك العمل الفني سبياً في الخط منها، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب ، حيث إنه يقع فريسة لأصوات متضاربة كثيرة جداً لا تمكنه من أن يتصف بالبساطة أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في الخير. وهناك أكثر من ذلك. فالفنان ينصرف لتجارب متزايدة جداً وحتى حيث تكون هذه التجارب متعلقة بالخيال نجده يعتقد عدداً كبيراً من أنواع الحياة والنفوس ويبحث الحياة من دماها في أشكال كثيرة متعددة متباينة بحيث لا يتعرض تماسكه الداخلي لخطر التفكك ، وحتى لا يدخل القلق إلى محتواه المعنوي هو . فالحد الأقصى من التضحية التي يستطيع ممارستها هو التنازل عن شخصيته

ويقول جيد هنا : «إن أقبل في سرور ألا يكون لي وجود محدد إذا أمكن أن تكون الكائنات التي أخلقها وأستخلصها من نفسي وجوداً .. (١٣٥) هذا عدول عن الوجود .. حقا ، لكنه لن يكون متكاملًا كلياً ، ولا نهائياً ، بل وباعتباره اتحاراً حقيقياً يصبح أقرب إلى اللغنة منه إلى القدسية .

مع هذا فإن من الجائز أن تحدث المعجزة ، فقد كان جان دي لا كروا متصوفاً وشاعراً في نفس الوقت ، كما ترك انجليكو صيتاً عن نفسه بأنه « صوفي سعيد ، لكن النجاح في الجمع بين الصفتين نادر .. وعامة دبلوچ أن من الضروري أن يختار الإنسان لنفسه بين أن يصنع أعمالاً فنية أو يصنع نفسه ، بالشكل الذي يصنع القديس من نفسه قد يساء . ولقد أدرك الفنانون الذين فطنوا إلى هذه المشكلة أن صفة الفن تطرد بطبيعتها صفة القدسية والعكس صحيح . هكذا كتب فاجنر يقول : « لو لم تكن هذه

الموهبة العجيبة وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندي ، لا يمكنني أن أتبع المعرفة الواضحة ودفعة قلبي . . . ولا أصبحت قديسا . . . لكنه إن كان قد فعل ذلك لما تمكن من تأليف مقطوعة « ترالوجي » . . .

ويكتب ليون بلوى أيضا فيقول : « لقد أصبحت أديبا ، ولم أفعل ما كان الله يريدني هذا أمر أكيد . . . ولقد كان في الإمكان أن أصبح قديسا ، (١٣٦) ، فلو كان الله قد أراد أن يصبح بلوى قديسا ، لما منحه خيالا كخياله هذا ، ولا موهبة كذلك التي كانت يكتب بها نشراته . . . لكن هل كان الله يطلب إليه أن يضحى ببعيرته هذا رأى قد لا يمكن الموافقة عليه . ولعلنا نعلم أن آخرين قد عملوا دائما على إبعاد هذا الاحتمال . . . فها هو ذا جاك ريفيير يقول : يا إلهي . . . أبعد عني إغراء القدسية . . . فما كانت القدسية من أجلي ، وما كان هذا عملي . والواقع أن عمله كان ينحصر في الكتابة . وإن الدعاء الغريب بين على الأقل أن الله إغراء بتأهضة الفن ، كما أن الفن إغراء ضد الله . . . وبناء على ذلك إذا أصبح الإنسان قديسا فما أبعداه عن أن يكون أديبا !!

ليس من الجائز أن يقوم خادم بخدمة سيدين يتطلبان منه حبا متساويا ويطالبانه بكل حقوقهما . . . والفن أحد هذين السيدين ، ولطالما رأينا إلى أي حد يتخذ الفن شكل الدين . لكن رغم هذا التقابل ، أو بسبب هذا التقابل بينه وبين التصوف ، يصبح الفن نقیضا لهذا الأخير وإنكارا له مادام الفن يرمى بنفسه إلى تشكيل تصوفي ، وإلى احتواء إيمان معين وإلى إيجاد طقوس خاصة به . لقد كان ميكال أنجلو يقول : « إن الفن صنم وملك » (١٣٧) . أليس الجمال هبة من عند الله ؟ أليست اللذة التي يقدمها لنا سعادة إلهية ؟ ما من شك في أن جمال الفن ، مثله مثل جمال الطبيعة ، صورة للجمال لا نهائي آخر ، ووظيفته غرس الرغبة وإشعارنا بلذتها ومذاقها . . . لكن

هذه الصورة التي تصور جمال الفن وما يقدمه من لذة ومذاق . . . صورة ذات جمال مبالغ فيه قد يؤدي بنا إلى التوقف عنده .

إنها لمخاطرة تنطوي على خطورة كبرى بالنسبة لأي هاو ، ولو أن من العسير على الفنان أن يتجنبها . . وما إرادة الكمال التي تسهر في قلبه إلا بدافع يدفعه دائما لحركة الفن كما يخدم لها . . دافع لا يقاومه ولا شك . ذلك أن كتابة موسوعة قصصية كالمهرلة الإنسانية ، أو المهرلة الإلهية ، أمر لا يتم كما يجرى اللعب بالأوراق أو كما يحل إنسان ما بعض المسائل الرياضية . . والإبداع يتطلب ارتباط الكائن كله ، والابتعاد عن كل ما لا يمت له بصلة ، فقد كان بودلير يقول : إن الجمال قرحة تلتهم كل شيء ، (١٣٨) . نعم . . إن النشاط الفني يحمل بالكثير جدا من العواطف الاندفاعية بحيث لا يجوز عقلا أن نأمل أن يؤدي عامة إلى ما وراءه ، وضوئاته الأساسية ، ولا يمكن أن يصل به الأمر إلى عدم نسب الفنان نفسه إليه في لحظة يستطيع فيها هذا الفنان أن يقول إنه بلغ الحد الأقصى الذي يرمى إليه . . وهكذا يصبح الفنان صوفيا وقديسا ، ولكنه صوفي وقديس قد يخطئ في اختيار الإله الذي يبحث عنه .

إن تأليه الفن تأليه للفنان ، وكان رامبو يصبح قائلا : « بودلير الإله . . » وإذا كان هذا أمرا يبعث الدهشة ، فهاهنا الدهشة إلا عابرة . . والمدينة الحديثة هي التي أخذت تعودنا بتجليل هؤلاء الناس من كبار المصورين والمثاليين والموسيقين بتجليل يصل بنا إلى اعتبارهم أكثر من « إنسان أعلى » ، فوق البشر ، أو إن صح القول « أنصاف آلهة » ، (١٣٩) في حين أن الفنان يمارس التواصل ، وذلك لأسباب عدة أهمها أنه واقع تحت رحمة أعصابه والجو الذي يعيش فيه ومدى احتمال امتداحه أو ذمه وتغيرات الوحي الذي يسيطر عليه ، كما أنه يعتمد في أحسن ما يفعل على قوة يعلم أنه أداة لها لحسب .

غير أن منح اسم لهذه القوة وإخضاع القلب والحياة لها أمر يفترض وجود إيمان ديني قوى ، واضح ثابت ، كما يتطلب تدريجيا تصوفيا بعيد المدى ، وكل هذا لا يتوافر عادة لدى الفنانين .

ومن ناحية أخرى فإن الفنان ، مهما يكن المكان الذى تأتبه منه الصفة المميزة له ، يظل مبدعا ، أو خالقا ، ولهذه الكلمة مغزاها العظيم . . أليس الفنان ساحرا يخرج عالما أكثر حقيقة من الحقيقة ؟ ثم . . أليس هو ذلك الإنسان ذو العقل الذهبى الذى يستخدم عقله هذا كله دون تحفظ ثم يخرج إلينا بأنفه الأمور التى تصبح فى نظرنا ذات قيمة لا تقدر ؟ يقول جيد : « إن تفضيل الفنان لنفسه خطأ » (١٤٠) ، لكن كيف إذن لا يفضل الإنسان نفسه على كل شيء ؟ مهما يكن الشيء الذى يعبر عنه . فهو لا يعبر إلا عن نفسه ؛ وكل ما يقول أو يفعل ومهما يكن ما يفعله أو يقوله ثميناً أو نفياً ، فمن غير الممكن أن قوله أو فعله تعبيراً عن حقيقته . ومن هنا كانت الكبرياء التى تصادفها دائماً لدى أعظم السادة وصغارهم ، رغم الصفحات التى يحدث أن يكتبوها بإخلاص تام عن التواضع . وفى هذا أن يكون كلوديل حين يتحدث عن عبقريته بصورة طبيعية جداً . . لن يكون أقل قبحا من « جوته الخمار الأكبر » وعدوه الشخصى . إننا نعرف كذلك حب الذات لدرجة كبيرة جداً لدى كل هؤلاء العباقرة . . ولندكر على سبيل المثال أن المصور سيزان لم يشيع جنازة أمه رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية ، وفضل أن يذهب لممارسة فنه

« ولسوف تصبحون آلهة » . . هكذا يعد إبليس الفنانين . . لكن هذا الوعد لا ينص هؤلاء لحسب ، بل إنه « وجه لجميع بنى حواء » ومع هذا فقد كان الفن يعتبر دائماً اختراعاً إبليسياً . . ومن هنا نستطيع أن نعرف السبب الذى يدفع الكثير من أهل الفن إلى إحراق أعمالهم الفنية على نيران الشيطان . . ولنترك إذن ليون بلوى يلتقى باللعنة فيقول : « إن

الفنى يولد تحت جلد الثعبان ، وكان لا بد للمصور الوسطى أن تأتى بمطرفة من حديد لتخرجه وليكون فى خدمة الله لكن لم يكن بلوى هو الذى بدد بالفن لصفته الإبلسية كما يجب أن يكون التنديد ، كان بودلير هو الذى نادى يقول بأن الفن الحديث ويميل قطعاً ميلا شيطانياً ، ثم أتى جيد ليكرر بألف صورة مختلفة ، ما قاله بودلير وما من عمل فنى إلا وعاون الشيطان فيه ، (١٤٢) . . . وها هى ذى الحكمة الشعبية يكرر هاجيد أيضاً : « من الذى اخترع الموسيقى ؟ هذا سؤال ألقاه آتمان ، على . . . أجبت : الموسيقون . . . لم يقطع آتمان بهذا وألح فى طلب إجابة أخرى . . . الأمر الذى اضطررنى أن أجيب : الله . . . ورد آتمان على بقوله : لا . . . إنه الشيطان . . . ثم أخذ يشرح لى أن جميع آلات الموسيقى عند العرب كانت آلات جهنمية ، عدا السكبان الكبير ذا الوترين . . . الذى لم أستطع الاحتفاظ باسمه . . . (١٤٣)

على أن نسبة الفنانين وأعمالهم إلى الشياطين ، واستثناء السكبان الكبير ذى الوترين أمر مبالغ فيه كثيراً ، وبودلير أوجد — رغم أقوالهما — لم يكونا مؤمنين جداً بقوة الشيطان . ولقد سبق أن خصصنا فصلاً دافعنا فيه عن الفن ضد الذين يهتمونه باللا أخلاقية . ثم إننا نتساءل بعد ذلك : ألا يوجد فن دينى بالمعنى السليم الكامل . . . نقصد فنا مقدساً فى رسالته واستخدامه ؟ ثم نتساءل : أليس هذا الفن المقدس باتجاه مباشر نحو الصلاة . . . إن لم يكن نحو التصوف ؟ أليس من هدفه أن يبعث فىنا التفكير فى الله ؟ لكن إن فكرنا فى مثل هذا السؤال بعض الشيء لوجدنا أنه أشد وعورة مما تصور أول وهلة .

ذلك أن الأفكار المتعلقة بالفن المقدس والفن الدينى أفكار غامضة ، نحن نعلم أصلاً أن طبقات « الدينى » و « المقدس » غير متقابلة ، وأن عملاً غنياً مثل لوحة « جريكا » للفنان بيكاسو ، قد يوحى بشئ يختلف تماماً عن

الإلهية بصفتها موضوع الأديان ، بل ومن الجز أن يعارضهم . أضف إلى هذا أن الشيء الإلهي يلقى شكله الخارجى من الأديان والفلسفات ، ومن هنا جاءت التمييزات المختلفة ، بمعنى أن الصفة الرئيسية أن تكون هي بعينها في داخل مذاهب التوحيد وتعدد الآلهة وغيرهما . الصفة الدينية من واقع التوراة تختلف عن نظيرتها في الإنجيل وهكذا . . وينتج عن ذلك وجه خاص أن « الدينية » لا تعنى بالضرورة « المسيحية » ، ولا ترفضها . خذ مثلا لوحة « الحساب الأخير » في قصر السكستين ، تجد أنها دينية ولكنها لا تمت للمسيحية بصلة كبيرة في حين أن لوحة « تلاميذ إيمانوس » لرامبرندت دينية ومسيحية في وقت واحد . وأخيرا يحدث أن يصادفنا عمل فني ، ذو صفة مسيحية للغاية . لكن لا تتوافر فيه الشروط اللازمة لوضعه في معبد أو في كنيسة ، وبالتالي . لإشراكه في الصلاة والطقوس . هنا يقال إن هذا العمل « لا طقوسى » . . . والامثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها مثال « صلب المسيح » للفنانة جرمن ريشيه « وفي الموسيقى . . . صلاة بنغهرى « لينهوفن » أو صلاة جران « ليست » أو صلاة جنازية « لموزار أو لبرليوزا أو لهوريه . وعلى عكس ذلك يصبح من الطبيعى أن من الجائز تماما تسكييف فن ما بالطقوس دون أن يكون لهذا الفن قيمة مسيحية أو دينية أو مقدسة . . ولعلنا نرى الأمثلة على ذلك كل يوم .

على أن العمل الفني يكون « طقوسيا » عندما يخضع لقواعد الطقوس ، فهو ديني ، مسيحي عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية ، لكنه في الحقيقة لا يفعل شيئا من هذا كله ، وهذه هي النقطة التي تهمنا فيه باعتباره فنا . فصفته المسيحية ، بل والدينية ، بأقوى معاني هذه الكلمة ، تستند إلى عوامل خارجية ، لا جمالية ، ومن ضمن هذه العوامل مثلا موضوع اللوحة في فن التصوير ، والأقوال التي تصحب النغم في الموسيقى ، واستخدام المبنى في فن البناء . . ولطالما لوحظ أن الأسلوب الجريجورى لا يدين

بتبعيته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة في غناؤه، وإلى العادة القديمة التي ربطت ربطاً وثيقاً بشعائر الدين الكاثوليكي .
لا شك في أن العمل الفني الجليل قادر بفضل شكله لحسب على إثارة عاطفة دينية عندنا ، لكن الأمر هنا أمر شعور تدبني غامض ، أو عاطفة مهوشة لا يمكن تسميتها لما فيها من غموض تام .

والمفهوم من هذا أيضا أن تمثيل موضوع من موضوعات التوراة أو الإنجيل على خشبة المسرح مثلا أمر لا يكفي في شيء ، أو بالأحرى أمر لا يغني عن الخضوع لمطالب الطقوس الدينية نفسها ، لأن الصفة الدينية أو اللا دينية لعمل ما صفة مندرجة في بناءه الأساسي ، بمعنى أنها ترتبط بشوعية الألوان والتناسق والطابع ، وكلها ترجع بدورها إلى نوعية روح الفنان . . . ولتذكر مع هذا أن التعبير الفني غامض بطبيعته، وأنه يتكيف مع انفعالات مختلفة لها وزنها الفسيولوجي المقابل ، وأنه بالتالي لا يميل إلى هذا الانفعال أو ذاك إلا تبعاً لدفعه تأتي من الخارج ، مثال ذلك «أداجيو» للموسيقى كوريللي ، يجري عزفه خلال الصلاة ، رغم أنه كتب كوسيقى غرفة ، أي يعزف في غرفة استقبال ، لكن حيث إنه يتصف بالهدوء والجدية والزنازة ، فإنك حين تسمعه ، تخيل إليك دائماً أنك تسمعه في مبنى ديني ، وخلال طقوس دينية ؛ إذ هو يعزف على آلة تكاد تكون مخصصة للدين لحسب ، ولذا فإنك تعطيه صفة دينية ، وهذا من جهة أخرى دور مجرد للموسيقى ما تيسر عنوانه «جيتسماني» حيث تتوافق الألوان السوداء والبنفسجية والحراء القائمة توافقاً تاماً مع منظر حديقة الزيتون ، وتصح اللوحة دينية، لكنك لا تستطيع إلا أن تضع لها عنواناً مثل «يأس» ، أو «حلم ردي» ، أو «جريمة غرامية» ، إن لم يكن لها عنوان أصلاً وطلب إليك وضع عنوانها . ويلاحظ أن هذه العناوين التي ننحها لذلك الدور تصلح للوحة التصويرية ولا علاقة لها بالدين . وبالاختصار

فإنه إذا كان أى عمل فى أصيل ذا صفة مقدسة ، فليس من الضروري أن يكون دينيا أو مسيحيا بصفته عملا فنيا . وهو إذ يصبح هكذا ، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن .

صحيح أن الفنان ، كالقديس ، يتمتع بوهبة البكاء ، وصحيح أيضا أن التجربة الفنية ، كالتجربة الصوفية ، تنبع من القلق الآتى من عالم آخر ، ومن الحنين إلى المطلق ، ومن الأمنية التى تحملنا من خلال خير محدود إلى خير لانهائى . . بحيث تبتقى فنون التصوير والشعر والموسيقى عن نفس الأعماق التى تبتقى عنها الحاجة إلى الصلاة . ومع ذلك فما كانت هذه الفنون صلاة ؛ إذ ما هى الصلاة ؟ ترد التعاليم الأولية للدين بقولها إنها ارتفاع الروح نحو الله . إذ لو تمكنت فنون التصوير والشعر والموسيقى من رفع الروح ، فهى لا ترفعها فعلا إلا نحو الله . ويستطيع المبدع الفنى إذن أن يفتقل فى داخل نفسه بدفعة الهبة بحيث تتطابق إرادته وحساسيته وعقله كلها كاملة مع تنظيم خاص من الخطوط والألوان والألفاظ والنغمات . والمهاوى يستطيع أيضا أن يرتفع وأن تتحرك مشاعره . ويجوز أن تنص نفسه فى عمل فنى يكون جماله هو عالمه ، فأنا حين أنصت إلى مقطوعة موسيقية أكون حاضرا فى الموسيقى ، لا فى الله . وعندما أعجب بقطعة تصويرية تمثل صلب المسيح مثلا لا أشارك المسيح المصلوب آلامه . وهكذا يتحدد الحب فى التجربة الجمالية قبل أن يصل الحب إلى قمة الهضبة التى يصعد لها ، ويتأمل معجبا العمل الذى أثار هذا الحب والذى يغنى عنه موضوعه الحقيقى ويقف فى سبيل حركته . والفنان شقيق المتصوف ، لكنه « متصوف فاشل فى حياة التصوف » .

هل نستطيع أن نخلص من هذا إلى أن الفن ، وبوجه خاص الفن الدينى والفن المسيحى والفن الطقوسى ، لا يساعد على الصلاة ؟ إن هذه الفكرة لبعيدة عن تفكيرنا ، فإذا لم يكن الفن فى ذاته صلاة ، فهو فى

الواقع بعد غالباً للصلاة لأنه يضع الإنسان في حالة مواتية للصلاة فيأخذ بالنفس ويرفعها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل . إلا أن بين التأمل الجمالي والتأمل التصوفي مهما يكن متواضعاً انفصلاً يظل قائماً ، لأن الأول يذمى حيث يبدأ الثاني . . والشعر الذي يتأرجح في الصلاة ليس شعراً : وأنا حين أشرع في الصلاة لا أصغى للموسيقى حقاً . وعموماً ليس من الممكن ، أن نصلي على أساس من الجمال ، طبقاً لهذا التعبير الشهير ، إلا بشرط أن ننمى الجمال وأن نترك التعبيرات التي يرسم الفن خلالها . هذا هو الجوهر الملقى بالتناقض . . جوهر الفن ، فهو صلاة لا تصلى ، وتدعو للصلاة . وهذه هي الطبيعة الخاصة للتجربة الجمالية ، من حيث كونها انتظاراً لتجربة أعلى تنادى بها ، لكنها لا تستطيع توجيه قيادها بل بالأحرى تمنعها . (١٤٤) .

تعليق النتائج

تقابلات أو تناقضات . . هل جاءت اللحظة التي نختم بها بحثنا ونحن نشرف على التناقض ؟ وهل من الضروري أن نترك جانباً الفكرة الرئيسية لهذا الفصل ، ولهذا الكتاب ونفلقه من أوله لآخره فحسب ؟ لا . لا أظن هذا . . لطالما قيل إن الفن يؤدي إلى الله . . أو على الأقل يقال هذا دون اتخاذ التحفظات الضرورية . . كما لو كان كافياً أن نحسب الشعر والتصوير والموسيقى لنصبح أتقياء مخلصين آلياً أو ما يقرب من ذلك . . وكما لو كانت عبادة الجمال هي بالتالي عبادة الله الحقيقي الحى . . وكما لو كان طريق الإبداع أو الذلة الجمالية هو الطريق الأرواح الممهد تماماً ، والذي لا يتضمن عقبة واحدة أو عامل مضايقة واحداً ، أو احتمال وجود مفرق واحد .

لقد أخذنا علماً بالرموز ، والذي يبقى هو أن نقول إن الفن يتصف من أعماقه بصفة دينية ، في مبدئه وفي هدفه . وسنرى مرة أخرى أن على

ما وراء الطبيعة والبحث الديني يتفقان في هذه النقطة مع شعور الكثير من الفنانين . ومن هنا لا يمكن أن توجد التقابلات في نفس مستوى التعارضات ، فالأولى جوهرية أساسية ، والثانية عارضة ، ذلك أن هناك فرقا كبيرا بين التجربة الجمالية ، كما يحلمها الفيلسوف ، والتجربة الجمالية كما يعيشها الفنان أو الهاوى . فهذا الفنان وذاك الهاوى يستطيعان تماما ألا ينفصلا وأن يأخذا لحسابهما ما ينطوى تحت هذه التجربة ، بل ويحدث أن يفيرا من مفزاهما . وبالاختصار ، ففيما يتعلق بطبيعة الأشياء يقودنا الفن - أوجب أن يقودنا بطبيعة الحال إلى الله . لكن إذا نظرنا إلى هزال حالة البشر ، نجد أن من الجائز - وهذا يحدث أيضاً - أن يبعدنا الفن عن الله . هذه علة القضاء في النتائج كما سبق أن عرضنا له .

إن السكّان يخلف السكّان ، وكلما كان السكّان كاملا قل اكتشافه بالوجود لذاته . ورمى إلى توصيل وجوده لنا وهدف إلى إنتاج كيانات أخرى . والله بصفته كائنا مطلقا يصبح إذا كرما مطلقا كذلك ، وقدرته على الإيجاد كما تنضح في الدنيا ليست إلا عودة إلى المنبع الأعلى الذي تأتي منه . . . وبهذا فإن الإبداعية لا تنتمي لعالمى النبات والحيوان والإبداعية في درجتها العليلة الحياة لدى السكائنات الروحية ، يحاول العقل فينا أن يولدها ولا يستطيع أن يفعل ذلك في أى مجال أحسن مما يفعل في النشاط الفنى . ولهذا كان الفنان المبدع هو ذلك الرجل الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر . فكما أن الله يحقق أفكاره خارجه ، وحيث إنه أبدع الكلمة ، وما زال يخرج عن طريقها فيضاً زائداً لا حدود له من الحب والسمادة ، فإن هناك كائنات أخرى ، كالفنان ، يخرج من أفكاره ومن الأشياء حبا يتحدد في العمل الفنى . . . طبعي أن الفنان يختلف عن الله في أن الأول لا يبدع شيئا من العدم ، ولكنه يتفق وإياه في أن إبداعه الطليق لا يعرف أية ضرورة لهدف معين أو لوسائل معينة . . . فكما ارتفع الفنان

انطلق ، واكبر الفنانين لا يستخدمون في هذا إلا القليل من الأشياء ، والأشياء
للشائعة جداً ، يفعلون ما يترأى لهم وكما يريدون وما يريدون . . نعم
لقد كان دانتى على حق حين قال إن فنانا حفيد الله ، إذ كيف لا يمكن
ألا تقود هذه العملية الإبداعية التي تضيف إلى جمال العالم جمالا ، والتي
ترتفع في نهاية الأمر إلى المنبع الأعلى وإلى المصدر الأزلي ، للكلمة ، التي
يقول لنا القديس توماس عنها إنها « فن الأب » . . كيف لا يمكن ألا تقود
هذه العملية قلوب الفنانين وأفكارهم إلى « أبيهم » ؟ (١٤٥) .

غير ان منح الشيء دون مقابل عمل مرفق لله وحده الحق فيه . أما
الكائنات الأخرى التي لا يكتمل لها مله وجودها فإنها تهدف إلى أن تفعل
ذلك أيضاً ، وتقصد بهذا أن تتغذى من الكمال وأن يكبر وجودها وينمو ،
وعظمة الجمال لا تبرها إلا لأنها في ذاتها عظمة السكان التي تبشر بالجمال الكامل ،
السكان الكامل ، وهو الكائن الذي يستطيع وحده أن يرضى رغباتنا . وهكذا تصبح
الأشياء الجميلة في الطبيعة وفي الفن عذوبة لنا أن نتذوقها ودعوة تدعونا إلى
تخطي هذه العذوبة لنا إلى ما أبعد منها ، والحب الذي خلقها بطريق مباشر
أو غير مباشر ينادينا عن طريق هذه الأشياء الجميلة ومن خلالها . والفنان
الذي خلق لكي يانقط كل الجمال المحسوس هو أول من يسمع هذا النداء . أليس
هو الذي خلق ولديه الاستعداد للصعود على سلم الفلسفة الأفلاطونية التي
اعتمدتها المسيحية . . كما أن لديه الاستعداد للصعود مرة أخرى من المرتنى
إلى اللامرتنى طبقا لمنطق التجسد ذاته ؟ يقول لنا القديس توماس الاكوييني
« إن التأمل في المخلوقات يضيء في النفوس حب الله وطيبته ، إذ أن كل
الطبيعة والكمال الموزعين على مختلف المخلوقات تجتمع فيه كما يجتمع في منبع
المياه ماء غزير . . فإذا كانت طبيعة المخلوقات وجمالها وحلاوتها تجذب القلوب
هكذا ، فإن منبع طبيعة الله نفسه يجذب إليه القلوب المحترقة للبشر ، مقارنة
في ذلك قطرات صغيرة من الطبيعة نكتشفها في كل مخلوق . . ومن هنا

قير في الزامير : « يا إلهي .. لقد أسكرتني بخلقك ... سأهمل بصنع يدك .. » (١٤٦) .

« وكل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتي من هذا المنبع الإلهي الذي غاث نحن منه .. » هكذا قال ميكال انجلو (١٤٧) ويذبح عن ذلك أن البحث عن الجمال معناه السير على خطى الله ، وإن إبداع الجمال معناه التعاون مع الله . على أن سمة الخالق متروكة في العمل الفني تظل غير مدركة لأغلب الناس الذين تلفت هذه السمة نظرهم ، أو الذين أصيبوا بالعمى . والفنان يمتلك موهبة الكشف عن شيء منها ، وإيقاظ الانتباه بغمضة العين أو بقوة إلى هذه الغادة الجميلة التي ترق في غابة هادئة ... وعن طريق الجمال الذي يكشفه فيها تدعوه الطبيعة أن يرى فيها عمل الله . أليس هو بنفسه أصلا موضع عبادة؟ إنه أيضاً موضع إخلاص وفداء ... ذلك الفنان الذي يدأون بصفته مبدعا في تحسين الخلق إنه يجعل الشيء الجميل أكثر جمالا وبالتالي أكثر جدارة بمن أبدعه ... ذلك الشيء الجميل هو - كما يقول سيزان : « المنظر الذي يعرضه الله ذو القوة التي لا حدود لها أمام إبصارنا » (١٤٨) وعلى الفنان أن يستخلص من ذلك الشيء خطوط القوة ، وعليه أن يخلصه من الخلط وأن يحرر جاذبيته ويفسر معناه ، ويصل به في نهاية الأمر إلى المرتبة الروحية . وعمل الفنان إذ نحن نفهمه على هذه الصورة لا يمكن أن يكون غريبا عن المهمة التي تفرضها علينا المسيحية لإنقاذ العالم وانخيلصه من القوى الشريرة ومن اللعنة لإعادته إلى الله . « ومسا الفن إلا تقديس للطبيعة ، هكذا لاحظ موريس ديني (١٤٩) ، كما يوضح لنا « سنجر » أن « مكافحة القبح في جميع المجالات والعمل من أجل استعادة الجمال معناهما معارضة ما يفعل الشيطان ، ومعناه العمل من أجل مملكة الله ، (١٥٠) . وهكذا ، وفي هذا الإطار تكون للفن وظيفة الكشف عن الأهداف الأخيرة للإنسان ، إذ أنه يغير من شكل الأشياء ويعد من بعيد

ولكن بفعالية ما أسماه برديف (١٥١) «التصوير الهائى» الذى تظهر من خلاله «سماوات جديدة، وأرض جديدة»... أى كل جميل وكل جميلة... لأن الله يوجد في كل هذا وفيها.

إن الطرق الثلاث التى مرنا فيها ميتافيزيقيا ودينيا تؤدي إلى الله والفنان — لاشك في هذا لحظة — يصل من جانيه إلى الله إن هو عمل على تنمية ما يحويه تجربته كليا. ومع هذا فلا بد أن نعترف بأنه قد يتعرض لخطر عدم إصابة الهدف إن لم تسيره الفلسفة والمبادئ، لماذا؟ أولا، لأننا لا نمتلك وجدان الجوهر الإلهي وفي الله يجتمع الخير والحق — والجمال والعدل، لكننا نعترف ذلك بالتعليل لا بأوضح الذى يطرد الغموض. ولهذا فإن القيم التى تتلاقى في نقطة لا ندرکها أبصارنا تظهر متميزة واضحة، منفصلة بعضها عن بعض كما تنفصل أشعة الشمس في مرآة معطمة وتنتج عن ذلك نتيجة أساسية هي أنه كلما ازداد الكشف عن منطقة محورية في قوة، كان من العسير ربطها بمناطق أخرى... وحيث يرى الناقد تقابلات يدرك المبدع المتناقضات، (١٥٢) .. وبذلك فن المستحيل أن يشمل علم الجمال علم الأخلاق من جهة، وأن يكون من جهة أخرى علم الجمال غير شامل للتصوف. ورغم أن كل هذه العلوم تنبثق عن أهداف متطابقة. ورغم أنها ترمى في نهاية الأمر إلى موضوع متطابق، فإن الطرق التى تتبعها متعددة، إن لم تكن متعارضة فيما بينها كما يحدث فعلا...

هذا ويمكن التأكيد من هذا في مجال الفن أكثر من مجال الأخلاق، فالحقيقة كما يقول ماريان «إن كل إنسان في أول عمل طليق عميق له يقوم به بقصد استخدام شخصيته كلها بفضل فعل الخير من أجل حب الخير، ويختار الله شعوريا أو لاشعوريا باعتباره خيره الأعلى: حتى إن لم يكن لديه علم مذهبي بالله، فالجمال المعنوي الأخلاقي كله معلق هكذا بحب هو حب الله باعتباره قاعدة علما للحياة الإنسانية، وهي قاعدة في نظر المعطيات المسيحية تخص حب

الله الذى يحبنا أيضا ، حبا سبق حبنا نحن له ، ويعمل على إشراكنا فى حياته هو .. لاشئ من هذا نجده فى الفن « لأن الشعر .. يا إلهى .. هو أنت » كما يقول كوكتو صائحا فى نهاية « أورفيه » . لكن هذا خطأ .. إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر ، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى .. على أن المطلق الذى يحدد قلب الفن خير أعلى ونهاية أخيرة مطلقة فى إبداعية الروح .. دون أن يكون النهاية الأخيرة إطلاقا .. والذى يحبه الفنان تبعا لأنه فنان .. الذى يحبه فوق كل شئ . هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فى ما لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الانسانية أو بصفته حبا قائما دائما ينشر البريقنا . وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شئ ، فهو يفعل ذلك بصفته هو إنسانا ، لا بصفته فنانا ، (١٥٣) .

لا أدري إذا كان هناك فنانون فى جنة الأرض .. وعلى أية حال فإن الإنسان الذى يظل فى حالة البراءة - سواء أكان فنانا أم غير فنان - يستطيع أن يرتفع دون جهد ودون خطأ من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق . على أن الأمر بهذا الصدد يختلف تماما فيما يتعلق بطبيعتنا ذات الخطيئة ، ومهما يكن سبب الخلط الذى يدخل إليها إننا نقسمون فى داخلية نفوسنا .. ومع حب الله نخبو فى قلوبنا ثورة مكتومة ضد الله . ومن هنا كان الغموض الذى يحيط بالتجربة الجمالية .. لاشك أن الفنان الذى يبدع شيئا يعطى نفسه لغيره ، ويكفى أن يضيف خصبه إلى الخصب الأولى الأسامى لكي يتمكن من إعطاء نفسه إلى ذلك الذى أعطاه كل شئ .. أى الله . لكن « الأنا » ، المحبة ، المحبة ، غير الهادفة إلى مصلحة خاصة بها والتي ينبثق عنها العمل الفنى لابد أن تحسب مع « الأنا » التى تحب نفسها وتحب السيطرة والاستيلاء لنفسها على كل ما تستطيع الاستيلاء عليه . وهذه « الأنا » ، الحسود ، بصفته مركزا للأشياء والطمع الذى لا يعرف الإشباع تستطيع أن تنفرع لصالحها وتخرج ما يعيد الأنا الأخرى ، وأن تجعل من

أننى المواهب أداة مجدما وعظمتها . إن فضائل الفنان كذلك فضائل أصيلة تصور أصلا فضائل الأخلاق وحين تكون الأشياء على الحال التى يجب أن تكون عليه ، فإن هذه الفضائل تستميله لممارستها . لكن يحدث فى كثير من الأحيان أيضا أن تختفى هذه الفضائل وبدلا من أن تعمل « بطولية الفنان على دعوته لممارسة الاخلافة الحقة ، تجدها تغلق الباب فى وجهه ، ولا بد أن نقول نفس الشيء فيما يتعلق بالتجربتين الشمسية الصوفية، وهما تجربتان تولدان بعضهما بجانب بعض ، وما من شك فى أن بينهما قرابة . . وبذلك تصبح للتجربة الشعاعية قدرة على توجيه الشاعر نحو الله ونحو الصلاة . لكنها حين تجدد نفسها أمام روح الكبرياء وفى غمرة السعادة، تسقط إلى هوة النشوة الفارغة وإلى العدم ، أو تهبط إلى مستوى السحر الدقيق أو الجفاف الذى أغرى السرياليين كما سبق أن أغرى الملامية . وبالاختصار فإن التجربة الجمالية فى الحياة الملوثة التى يمارسها إنسان ملوس تظل بائنة عن القيمة . فاما أن تظهر كإعداد للتجربة الصوفية، وإما أن تبدو كإخفاء لها . وإما أن تعد الفنان للجحيم ، وإما أن ترفعه إلى السماء .

والشخص الذى يهوى الأشياء الجميلة هواية كلها تخمس يتعرض لنفس الخطر الذى يتعرض له الفنان تقريبا ؛ ذلك ان شمية الكائن عنده — كما هى عند الفنان أيضا — تفقد استقامتها وسلامتها من الخطأ . فالخطر إذا من أن يعمل الجمال المرنى على إخفاء الجمال الروحى قائم دائما رغم أن الأول يجب أن يسير نحو الثانى . ويلوح ان مثل هذا الخطر هو الذى تعرض له الأب فالنسان حين كان عليه أن يختار بين موهبته — كقدیس، وميله نحو أن يكون فنانا . . ولقد كان الأب فالنسان يحاول من آن لآخر أن يربط بين هذه الموهبة وذاك المبل عن طريق سلم التبرير المنطقي الدقيق : « إن الذى يصفى على روح الجمال عنده صفة الدقة دائما ان يشعر بالضيق إزاء القبح . فهو إنسان تفتحت نفسه لكل منابع

العظيمة لأنه يذهب غريزيا ودائماً إلى كل ما هو أجل . . . إن مثل هذا الإنسان يقبل أن يكون ذا حساسية . . . والكلمة الصحيحة هنا أن يكون على استعداد لقبول الحساسية . . . أى لتقبل فكرة الجمال المطلق (١٥٤) . لكن سرعان ما يجد أن سلم التبرير المنطقي الدقيق لا يسهل الصعود عليه ، ولذا تجده ينطلق نحو الاستهزاء بما كان يميل أن يضعه موضع الشيء الذى يعبد ، وحتى يتخلص من أصوات الغابات : كم هى جميلة تلك الورد حين تنظر إليها . لكن سرعان ما تصبح أجل الأزهار شيئاً قبيحاً . . بل إنها فى نفس الوقت الذى تمتلئ فيه بالحياة وتسرى النظر ، تجد أن رائحة كريهة جداً تنبعث من المكان الذى قطعت منه الساق وتبعث على القيء . . . ولهذا مفزاه . . بمعنى أن كل ما لا يتعلق إلا بالطبيعة موجود فى هذا . . . وبمعنى أن الروحانية هى التى لا تفسد ، وحتى الفن لا ينبغي تذوقه إلا كشيء يمر وينتهى بعد أن يكون قد ازدهر فوق الفساد . . على إذاً أن ارتبط بالروح فحسب ، وأن أحب فيها ما أحب فيها يسوع . . ويألفها من حياة فنانة فى عجب تلك التى تسكن جسد قديس يحس بكل أعاجيب النعمة الربانية ويعجب بروح تتخبط . . وحتى يعجب بعمل فنى عظيم خلفه الله ، . (١٥٥) . . فإذا كان مثل هذا اليسوعى قد شعر بكل ذلك الألم حين أراد أن ينتقل من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة وإلى حب الله . . فإذا تكون حالنا نحن الخطاة المساكين؟

ما من شيء يدعو للعجب حين نرى - كما رأينا فعلاً - أن طريق الفن الذى يؤدى إلى الله ليس من أشد الطرق وهورة . . إلا أنه من التشاؤم الشديد أن نقول كما يقول الأب كوتريه إن هذا الطريق المسكى يكاد يكون مقفراً . . لأنه ما من أحد أولاً يعرف سر القلوب ، ولأن كثيراً من الشهود يؤكدون عكس ذلك ، فما هوذا ريفردى يقول : « إن اتصال الروح بالاشياء شعر ، وهذا الشعر هو الذى قادنى إلى الله دون أن أعلم بعد أن

مررت بطريق الشك وتعمجات الحرافة المظلمة ، (١٥٦) .

ونحن لا نجمل إلى أى درجة تتزايد مثل هذه التوكيدات في عصرنا هذا . والشئ الذى يظهر على عكس ذلك مؤكداً هو أن الفنانين ليسوا أقل من الآخرين حظوة في نظر الدين ، ذلك أنهم « سواء ذهبوا نحو الله ام ذهبوا بعيداً عنه ، وهم في الطريق الذى يسرون فيه ، فإن هذا لا يرجع إلى ما يفعلون ، .. والأمر فى أكثره أمر طبيعة بشرية وتعليم ومقابلات سماوية ونية طيبة ، فإذا كان الفن من ذاته لا يؤدى إلى الله ، فليس من الصحيح أيضاً أنه يبعدنا عنه . وعلى كل فهما تكن الطريقة التى يستخدم بها ، ومما يكن المامن الذى يعطى له ، فإنه - أى الفن نفسه - يحتفظ بميزته ، وجمال الأعمال الفنية العنارة لا يخدع غيرنا : وهو فى هذه الأعمال يحمل الدليل دائماً على نوع « الطبقة » التى يستمر فى الانتماء إليها . فهناك ما يمكن من الحقيقة حتى فى الهلوانيات الخطيرة القاسية التى يقدمها بيكاسو ، أو أى كاتب مريالى . هناك ما يمكن من الحقيقة للسير نحو الله سيراً لا يعوقه عائق » (١٥٧) .

ويتأوه مورباك قائلاً : « ولا بد أن تكون قديساً . . لكنك فى هذه الحالة لن تكتب قصصاً » (١٥٨) . لكن مورباك والحمد لله مبالغ . . فكل مهنة وكل استعداد طبيعى لشئ ما يجز معه صعوبات معنوية خاصة به . . ويمكننا كذلك أن نقول نتيجة لهذا : « لا بد أن تكون قديساً ، ولكنك لن تكون تاجراً أو طبيباً أو ضابطاً أو رجلاً مال أو سياسياً .. وعلى أحسن الفروض يجوز أن يكون الفنان راهباً . . لكن ماريتان يضيف قوله : ومع ذلك فهذه المهنة ليست بمؤكد . . ذلك أن مهنة الفنان - لاشك فى هذا - تتضمن لإغراءات خطيرة للغاية . . وبذا يحسن بنا أن نعترف أنه إذا كانت القدسية بالنسبة له قدسية بطولية ، ومن باب أولى إن كانت بالنسبة له عبارة عن فضيلة تجلدية تدعو لعزم شديد يصل به إلى حد النقاء

الناس ، فإن من العسير عليه أن ينقد روحه لكن من حسن الحظ أن القدسية تقدم له نماذج أخرى : ذلك أن كون الانسان قديساً معناه أنه يسير نحو الكمال في نوع الحياة التي نحبها فعلاً ، أخذاً في اعتباره العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية التي يفترضها نوع الحياة هذه . ومن وجهة النظر هذه يصبح موقف الفنان على التقيض الواضح من موقف الراهب ، فهو إنسان خلق ليعيش في الدنيا وفي الغموض وفي مجد الدنيا ، ولذا فهو لا يستطيع أن ينفصل عن العالم انفصال تاماً لا يصل إلا من أجل اكتماله هو . لكن ليس المهم هو الكمال الذي يحصل عليه ، وليس الجوهر ألا تتركب الخطيئة ، بل الجوهر أن يستمر في الحب استمراراً متزايداً . وتنحصر القدسية في نهاية الأمر في الحب المتزايد دائماً . والمتزايد رغم ضعفنا . . . ذلك الحب الذي عمله الأنا إلى الذات التي لم تخلق بعد ، ولا شيء يمنع الفنان من أن ينمو ويزداد في هذا الحب ، وحتى إذا لم يقدر هو تقدمه في صعوبة وعسر ، وهو يخطئ . ويشعر بؤسه . وهو حين يفعل هذا يتهدد كما يتهدد جوليان جرين قائلاً : فلنأمل أن ينقد الأدباء الطبيون ، ذوو الإيمان الرديء أنفسهم بأن يكتبوا كتبهم (١٥٩) وأن يفعلوا هذا في اللحظة التي توجد فيها روحهم في حالة التحول العميق بطريق النعمة الإلهية ، (١٦٠) .

على أن الفنان - بالإضافة إلى هذا - ليس بالإنسان الذي حكم عليه مهما يكن الأمر بأن يعيش في حالة تمزق دائم بين الله وفنه . فمتدما يكون الحب الإلهي قد اندمج في المنبع الإبداعي ، يعمل الحب على تنقية ذلك المنبع دون أن يخفقه ، وينظمه دون أن يقلل من خصوصيته - ومن هذه الحقيقة يتضح أن الأخطار الموجودة داخل النشاط الفني قابلة في أغلبها أو كلها للزوال . فالمصور انتهى لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين ، لكن الله يحفظ فنه التصوري من كل ما كان يهدده أول الأمر من بلبلة أو تفكير تافه . إن من المؤكد أن العمل الفني لا ينمو إلا على أرض الانفعال والعاطفة

الجارفة ، و كلاهما - كما يحذرنا ليون بلوى - هدام بطبيعته ، (١٦١) ، لكن ليس من العدل أن نعتبر كل عاطفة تصيب الحساسية ، أو كل لذة تتمتع بها الحواس ، خطيئة . . . وأنا لا أنكر أيضاً - بل على العكس سبق أن أوضحت صحة هذا تماماً - أن مما لا غنى عنه للأديب القصصى أن يعرف الجدار الداخلى للطبيعة البشرية معرفة مدبوسة ، تكاد تكون تجريبية ، وما من حاجة لديه رغم ذلك لكى يعرف عما يتحدث - إنه يفرق شخصيا فى النجور .. فليذكر - هنا عبقريته - ميوله المكبوتة الخاصة به هو ، وأخفى تلك التى لم يكن فى حاجة إلى كبتها . . . ومع كل ، فإن هذه الوجدانية تظل أداة للمعرفة مهما تكن قفاذة ، وهى لا تتضمن بصفاتها أى تواطؤ للسير فى الفجور ، ولا تتضمن أى اشتراك إرادى فيها - بهذا يستطيع الفنان المؤلف أن يحب شخصيات قصته ، وألا يتعرض مع ذلك لتلقى عدوى آلامها . انظر إلى دوستويفسكى : إن الاعتراف الذى يدلى به ستافروجين (أحد شخصيات مؤلفاته) هو اعترافه هو . وهو - أى - دوستويفسكى - يحب فى هذا النضال الناحية المظلمة فيه ، وعلى هذا فهو لا يرحمه حين تثبت جرمته ويقوده إلى انتحار مربع فطبع وهو - أى المؤلف - يتمتع بوضوح ذهن عظيم ومنطق لا يرحم . . . وهكذا نجد يجب تلك الشخصية لكنه يرقبها عن قرب وبحكم عليها بلا هوادة (١٦٢) . وهناك من المؤلفين من يحب شخصياته أكثر من ذلك ، ويحبهم جدا يخلصهم من خطاياهم وذنوبهم ، ويقال إن برناتوس لم يكن بقادر على أن يمنع نفسه من الصلاة من أجلهم .

هل هم كثيرون أو نادرون أولئك الفنانون الذين يصلون لدرجة الخشوع الهادىء أو السيطرة الداخلية . . . والذين كانت الإبداعية عندهم عملا دينيا هاديا لا أدرى . . . لكن الذى أهمله أن الآخرين - أى الذين لم تكن الإبداعية فعلا دينيا عندهم - لم يصلوا الطريق نحو الله . فقبل أن يأتى الموت

المنفذ لسكى يحل المتناقضات عندهم ، تأتي صاعقة من النعومة لتقضى على
 الروابط التي تربطهم بعواطفهم الحارقة وبملذاتهم وبعذابهم ... أو يحدث في
 أمسية الحياة أن يسقط القلم أو تقع الفرشاة أو الفرجار من بين أيديهم ،
 وهنا يعرفون أنهم وجدوا ما كانوا يبحثون عنه من خلال قلمهم . هكذا قال
 ليون بول فارغ : . هلا امتنع العقل المفكر بالمنطق من أن يأتي ليعكر شعورك
 باقه . إني أتعلق أحيانا بقلاعه وأطير بحثا عنه في البعد الرابع ، في الشعاع
 الماضي . . ومع ذلك فقد كنت مسكينا ... وكنت أود أن أبقى في ركني
 الصغير المتزوي أعمل في جمع للشعر وكأني حشرة دقيقة من حشرات العبقريّة
 والصدافة والحب . . لقد مضى الوقت ، ولم أعد قادراً على أن أصبح فنانا ،
 ولم أعد قادراً على أن أظل هادئا . . إنني أسمع من خلقي شيئاً . . كما
 لو كان قطارا يردد صيحات تصل إلى في مرعة . . (١٦٣)
 وأخيرا تقاع السفينة . . ولسوف نسير في البحر . . هذا الجمال الذي
 طالما أحببته . . والذي لم يأت إلينا بعد . . ثم لم نعد نريد رؤياه ، كما
 أراد العجوز ميكل أنجلو . . لم نعد نريد رؤيته إلا في الحب الأعظم الذي
 قدم نفسه لنا مضحيا بنفسه . . والذي يكشف لنا عن قلبه الجريح . .

لا التصوير ولا النحت يستطيع أن يهدي
 الروح التي تستدير نحو هذا الحب الإلهي
 الذي فتح ذراعيه على الصليب ليأخذ بلبنا .

المراجع

مقدمة :

(١) مقطوعات عن الفن من ١٥٥ (ج . مارتان : التعليم في مفترق الطرق من ٩١ ملاحظة (١) ، ٣) ج . بيكون : الكاتب وظله من ٨٤ (٤) مانيت سالومون من ٤٦٧ - ٤٦٨ (٥) عن الحب : جزء ١٧ (٦) ١ ، ج . برانكور : الأعمال والأضواء من ٨٦ (٧) أصوات السكون من ٨٣ (٨) تقابل الفنون من ٣١ - ٣٣ (٩) شرحه من ٢٤ - ٣٦ (١٠) فن التصوير والحقيقة من ٢٢٦ - ٢٩٢ (١١) ج . بابيني : غروب الفلاسفة من ٥ - ٦ (١٢) نقد الحكم : ترجمة جيبيلان من ١٢٥ - ١٣٤ - ١٣٤ (١٣) أنظر من ٢٩٨ (١٤) مذكرات - ٤ مايو و ٢٦ يوليو ١٨٥٨ (١٥) ١ - فوللار : عندما نستمع الى سيزان من ٢٧٧ (١٦) لوحات ما قبل الموت من ١٦٩ - ١٧٠ (١٧) و (١٨) جيلسون : أنظر من ٣٠٣ و ٣١١ (١٩) مقطوعات عن الفن من ٢٥٦ - ٢٠ (٢٠) وليام شكسبير ١٥٢ (٢١) في ب . دي كولومبيه : أجمل ما كتبه الفنانين من ١٣٦ - ٢٢ (٢٢) شرحه من ١٤٥ - ١٤٨ (٢٣) م . ١ . كوتربيه : الفن والحرية الروحية من ١٠٤ - ٢٤ خطابات لبعض الناس من ١٤١ - ١٤٢ .

هذا الكتاب

ممن الأستاذ الدكتور

رمزي زكسي بطرس

سيكولوجية الفن :

(١) لاكوردير : محاضرات سوريز - ذكره شومران : حياة لاكوردير الجزء الثاني من ٢٥٦ (٢) ذكره بدييه ج . : أساطير المحمة . الجزء الثالث (٣) التاريخ الشعري لثالرمان من ٤٥ أنظر كذلك الأدب الفرنسي في العصور الوسطى ، الفقرتان ١٢ - ١٥ (٤) مذكرات الشباب من ١٢٣ (٥) مستقبل العلم من ١٩٤ (٦) ج . تيرسو : الأغنية الشعبية والادباء الرومانتيكيين ه . دافنسون : كتاب الأغاني (٧) أغاني وأساطير الفالوا . طبعة بلياد . أعماله . الجزء الأول من ٢٩٨ ، ٣٠٠ لاحظ أننا نعدل من نظام النص ونستخدم مختلف النسخ المكتوبة تباعا من نفس النص (٨) ج . بدييه شرحه الجزء الثالث من ٤١١ (٩) ش . لالو : الفن والحياة الاجتماعية من ١٥٢ (١٠) ل . جيليه : صور ابينال . مجلة العالمين : أول سبتمبر ١٩١٤ (١١) ش . لالو . شرحه من ١٤٢ - ١٤٦ (١٢) لذة الموسيقى . جزء أول من ١٥٢ (١٣) ش . لالو شرحه ١٥٠

١٥١ ١٤ (شرحه ١٥٣ ١٥) شرحه ١٤٨ ١٦) تبين : فلسفة الفن .
جزء أول ص ٥ ١٧) شرحه ص ١٢٠ ١٨) شرحه ص ٢ - ٧ - ٤٩
١٩) تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة ٢٠) شرحه ٢١) لافونتين وأساطيره
ص ٤ - ٢٢ ٩) تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة ٢٣) فلسفة الفن
جزء أول ص ٢٦ ٢٤) نصوص من ماركس وإنجلز . ترجمة فريفييل
ص ١٤٤ ٢٥) بليخانوف . ترجمة فريفييل ص ٦٤ ٢٦) ش . لالو .
شرح ص ٢٠٠ - ٢٧٠ ٢٧) شرح ص ٢٠٠ ٢٨) ش . لالو . شرح
ص ٨٨ ٢٩) ج . لانصون : تاريخ الأدب الفرنسي ص ١٠٤٦ ٣٠)
أنتار ص ١٣١ - ١٣٦ ٣١) كتيب البكالوريا ، أسئلة تكميلية ص ١٩٢ -
١٩٣ ٣٢) مذكرات . جزء أول ص ٤١٨ ٣٣) (١) مالرو : أصوات
السكون ص ٤١٠ - ٤١٢ ٣٤) الكتيب المذكور ص ١٨٨ ٣٥) أنظر
ص ٥٧٠ ٣٦) ص ٣١٠ ٣٧) ج . ساوسون : الموسيقى والحياة الداخلية
ص ١٧٢ ٣٨) اعذار جديدة ص ٦٧ ٣٩) شرحه ص ٥٨ - ٥٩
٤٠) شرحه ص ٦٨ ٤١) المستقبلية ص ١٥٤ - ١٧٩ - ١٨٩ ٤٢) منشور
عام ١٩٢٥ ٤٣) من أجل الشعر ص ٢٢ - ٢٤ ٤٤) سر النهضة
٤٥) ل . جيليه : التاريخ الفني لطبقة المتسولين من رجال الدين ص ١٤٩
٤٦) ا . هونجز : أنا مؤلف موسيقى ص ٨٢ - ١٤٥ - ١٤٦ ٤٧) الديك
وشخصية ارليكان ٤٨) مالرو شرحه ص ٣١٢ ٤٩) ج . ف .
ريفيل : الفن الاوروبي : مجلة حقائق . يونيه ١٩٥٩ ٥٠) شرحه
٥١) ج . ف . ريفيل : المقال المذكور أعلاه ٥٢) م . برادين : نظرية
في علم النفس العام جزء ثان ص ٢٨٩ ٥٣) ١ . مال : الفن الديني
في القرن السابع عشر في فرنسا ص ٤٠٢ .

الاشعور والشعور :

١) الثورة السريالية ١٩٢٩ ٢ . نص عام ١٩٢٥ - ذكره م .
نادو في التاريخ السرياليه ص ١٠٦ ٣ . ذكره نفس الكاتب ص ١٢٧ .
٤) الفرافشة السريالية ٥ . ١ . بريتون الحب الجنوني ٦ . تريستان
تسارا : بحث في موقف الشعر ٧ . خطاب الحالم الراش ٨ . مميزات
التطور الحديث : في مجلة الخطى الضائعة ٩ . بيان السريالية .

- ١٠ شرحه ١١) البيان الثانى للسريالية ١٢) علم الأحلام ص ٥٩٦ ١٣) الثورة السريالية ١٩٢٤ - ١٤) بيان السريالية ١٥) البيان الثانى للسريالية ١٦) ١) بريتون : الأوانى المستطرفة ١٧) ١) بريتون : الثورة السريالية ١٩٢٥ - ١٨) ١) بريتون بيان ١٩) شرحه ٢٠) نصائح لشاعر شاب ٢١) نظرية الاسلوب ٢٢) شرحه ٢٢) تقدم لترى ١٩٢٩ - ٢٤) ايون ٢٣٤ - ١ - ٢٥) اصوات السكون ص ٥٣٠ ٢٦) انظر الدكتور لوجر : حب المعرفة عند لوكريس ٢٧) دكتور فانشون : الفن والجنون ص ٢٨ - ٢٩ ٢٨) انظر المذكرات التاريخية لاوزيب ، تؤكد اضافات س . ج دوم ٢٩) دكتور فانشون . شرحه ص ١٤٧ - ١٤٨ - ٣٠) ١) مالرو شرحه ص ٥٢٩ - ٣٢) شرحه ص ٢٢) دكتور فانشون شرحه ص ٢٢ - ٤٧ ٣٣) شرحه ص ٦٧ - ٨٤ - ٣٤) ه - أى - علاج الامراض العقلية أزاء السريان ، ذكره فانشون ص ١٩١ - ٣٥) ر . داليز . طريقة التحليل النفسى ومذهب فرويد . جزء أول ص ٤٥١ - ٣٦) دكتور فانشون . شرحه ص ١٣ - ٣٧) ١) مالرو شرحه ص ٥٢ - ٣٨) انظر ه . لشتنبرجر : نوفاليس ، ويوجه خاص ه . بيجان النفس الرومانتيكية والأحلام ٣٩) هنريش فون أوفردنجن ٤٠) تلاميذ سايبس ٤١) مقتطفات ٤٢) شرحه ٤٣) شرحه ٤٤) اناشيد الليل ٤٥) أوريليا ٤٦) شرحه ٤٧) شرحه ٤٨) شرحه ٤٩) بحث فى الإدراكات الفاضة ٥٠) ذكره موروى تور : عن الحشيش والخلل العقلى ص ٢١ - ٢٥ - ٥١) دكتور ١) ب . ليروا رؤية نصف النوم : لا يذكر المؤلف للأسف حالة ١ - ب . ٥٢ ٥٣) مارجيليان (من حكايات هزلية ص ٢٢٨ - ٢٣٠) ٥٢) مقطوعات عن الفن ص ١٨٠ - ٥٤) حكيم ص ٤٦ وما يتلوها ٥٥) متفرقات ص ٥٦ - ٥٧ - ٥٦) و . يانكليفتش : بيرحسون ص ١٠ - ٥٧ - ٥١) بيكار : العلم الحديث ص ٧ - ٥٨) آراء جديدة عن النوم والأحلام ونوم اليقظة . طبعة تيسران . جزء خامس ٥٩) اصوات السكون ص ٢٨٤ - ٦٠) فى مجلة : الفنان عدد ٢ يونية ١٨٤٤ - ٦١) مقتطفات ٦٢) مقتطفات ٦٣) عن «الهوسة» ص ٣١ وما يتبعها ٦٤) المهزلة الانسانية طبعة بلياد جزء ٦ ص ٢١٨ - ٦٥) لودوان : التحليل

النفس للفن ص ٢٠٤ - ٦٦) الشعر والحقيقة جزء ٢ - كتاب ١٢ انظر
 «جوته» تاليف انجيللوز ص ٦٩ وما يتبعها (٦٧) تفسير دالبيز جزء
 ثان ص ٣٤٠ - عن مولد قصة صياد ايسلندا - انظر كتاب : صياد
 ايسلندا لببير لوتى (٦٨) ر٠ دالبيز جزء أول ص (٤٥١ - ٦٩)
 ريفيه هويج : حديث مع المرثى ص ٣١٣ - ٧٠) ريفيه هويج : شرحه
 ص ٢١٦ - ٣٢٤ (٧١) من مؤلف فانشمون : شرحه ص ١٢٧ - ١٤٧
 (٧٢) الفجر (٧٣) من ريفيه هويج : شرحه ص ٢٥٤ - ٢٥٥ (٧٤)
 يونج : بحوث في علم النفس التحليلي ص ١١٨ - ٧٥) شرحه ١٢٥ -
 ١٢٧ (٧٦) بحث في علم النفس التحليلي ص ٢١٣ - انظر حياتي
 وعلم النفس التحليلي ص ١٠٢ - ٧٧) مقنمة المقنمة عن ادجاربو
 بقلم ماري بونابارت : جزء أول ص ١١ من المقدمة (٧٨) يونج :
 شرحه ص ١٢٠ - ١٢١ (٧٩) ب٠ كريور : فلسفة الارادة ص ٣٨١
 (٨٠) س٠ فرويد : دراسات ثلاثة حول نظرية الحياة الجنسية ص ١٧٧
 (٨١) ذكريات ليونارد دي فنشي : ص ٥٢ - ٨٢) دراسات ثلاثة ٠٠٠
 ص ١٩٨ - ٨٣) القلق في المدينة : ذكره دالبيز : شرحه جزء ثان
 ص ٣٤٢ - ٨٤) جرنز : دراسة نظرية وعملية في التحليل النفسي ص
 ٧٦٨ - ٨٥) الولين ص ١٩٦ - ٨٦) أقول الأصنام (٨٧) بودوان
 شرحه ص ٢٥١ - ٨٨) ماريز شوازي في « بسيسة » الاعداد ١٣ و ١٤
 ص ١٥٥٠ - ٨٩) أنظر : ابنة العم بيت : طبعة جزء سادس ص ٢٢٠ ،
 وكذا : الموظفين . شرحه ص ٩٢١ - ٩٠) جيلسون : مدرسة الموجبات
 ص ٣٣ - ٣٤ (٩١) شرحه ص ٣٤ - ٩٢) سيمون دي بوفوار :
 الجنس الآخر جزء أول ص ٩٣ - ٩٣) الوجدان الابداعي في الفن
 والشعر : ترجمة ج٠ برازولا ، في مجلس بحوث ومناقشات ، العدد
 ١٩ ص ٧٣ - ٩٤) شرحه ص ٩٤ وكذا انظر «التعليم في مفترق الطرق
 ص ٧٤ - ٩٥) الانسان في البحث عن روحه ص ٥٤ - ٩٦) ر٠ هويج
 ص ٢٣٢ - ٢٣٣ (٩٧) دوستويسكي ص ٢٠٩ - ٢١١ (٩٨)
 دكتور ديلي : شباب اندريه جيد (٩٩) شرحه

الوحي والعمل :

- دفاع عن الشعر . ٥) الشعر والحقيقة . ٦) هذا هو الانسان ، زارتمسترا فقرة ٣ . ٧) خمس أغنيات كبرى الروح والماء ص ٤٣ .
- ٨) شرحه : الروحية هي الرشاقة ص ١١٧ - ١٢٠ . ٩) نصائح الى الألباء الشباب . ١٠) الفن : أحاديث جمعها جزيل ص ١٢ من المقدمة .
- ١١) خطابات ريلكه الى رودان ص ١٦ . ١٢) جريدت كلدليل : ١ . رودان ، صورة حية ص ٢٦ . ١٣) منوعات ص ٥٦ - ١٧٠ . ١٤) نصائح الى الكاتب الشاب في مجلة ن . ر . في أوائل أغسطس ١٩٥٦
- ص ٢٣٠ . ١٥) الشاعرية الموسيقية ص ٧٢ . ١٦) « رومب » في أعماله . طبعة بلياد جزء ثان ص ٦٢٨ . ١٧) منوعات ص ٦٦ . ١٨) في أحوال فن الشعر طبعة سيجرز : فن الشعر ص ٦٢١ - ٦٢٢ .
- ١٩) شرحه ص ٥٦٠ . ٢٠) مذكرات . ٢١) شرحه ص ٦٢٣ . ٢٢) فلسفة التركيب الموسيقي ، في « ثلاث بيانات » ترجمة رينه لالو ص ٥٨ . ٢٣) تفسير قصيدة « العزلة » ، ٢٤) هي وهو .
- ٢٥) قصة أفكارى ص ١٤ . ٢٦) « سونتين يونيو ، العمل المنفذ جيدا . ٢٧) دورة الصباح . مقسمة عام ١٩٢٣ . ٢٨) فن الشعر جزء اول ص ١ - ١٢ . ٢٩) آراء في الشعر (في أعماله . طبعة بلياد جزء اول ص ١٢٧٧ . ٣٠) منوعات جزء رابع ص ٢٥٤
- ٣١) ذكره انجيلوز في كتاب : ريلكه ص ٥٩٢ : عن تأليف التراثيات والأغاني . انظر ص ٢٦٩ و ٢٩٧ . ٣٢) التجربة للدينية ص ١٧٤ و ٢٠٦ . ٣٣) انظر كتابنا هذا ص ٧٧ - ٧٨ . ٣٤) ج . سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٢٢ - ٢٤ . ٣٥) شرحه .
- ٣٦) ميكولوجية الفن ص ١٩١ . ٣٧) ج . شفالييه : أوزان ص ٢٤٠ . ٣٨) ه . ديلاكورا انظر ص ١٩٦ . ٣٩) مذكرات ل . دي فنشي ، ترجمة لويز سرفيان جزء ثان ص ٢٧ - ويورد فاسارى ايضا حاصة كذلك فيما يتعلق ببترودى كوزيمو (أعماله . جزء اول ص ٤٦٥) .
- ٤٠) الى ذات الانسان ص ١١ . ٤١) ذكره رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء اول ص ٢٢٩ . ٤٢) ج . سامسون شرحه ص ٢٤ - ٣٥ . ٤٣) ذكره كلود روا : حب فن التصوير . ٤٤) ج . سامسون شرحه ص ٣٦ . ٤٥) أنا مؤلف موسيقي ص ١٠٠ . ٤٦) مذكرات

- ٢٧ برنيه ١٨٤٧ في ٢٣ و ٢٥ يناير جزء أول ص ٣٦٦ . ٤٧) ذكره
الاخوان جونكور في مذكراتهم جزء أول ص ٣٣٦ . ٤٨) شرحه ص ٩٥
٤٩) نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة ١٩٢٨ ص ١٧ . ٥٠) جيلسون:
فن التصوير والحقيقة ص ١٨٢ وما يتلوهما ، وكذا ص ٢٣٣ وما يتلوهما
٥١) جيلسون شرحه ص ٢٠٥ . ٥٢) هـ ديلاكروا . شرحه ص ٢٠٣
وما يتلوهما . ٥٣) شرحه ص ٩٤ . ٥٤) مذكرات ٢٩ أكتوبر
١٨٥٧ وأول مارس ١٨٥٩ . ٥٥) شرحه ، ٢٢ نوفمبر ١٨٥٣ و ٢١
أكتوبر ١٨٥٧ . ٥٦) جـ روبنسون : حديث مع جان جيونو في مجلة
، المائدة المستديرة ، عدد فبراير ١٩٥٥ . ٥٧) انجر يقص قصته
وكما يحكيها أصدقاؤه ص ٥٨ . ٥٨) مذكرات ، ٢٧ يناير ١٨٥٣ .
٥٩) شرحه ، ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ . ٦٠) فن الشعر ، مقدمة لطبعة
١٧٠١ . ٦١) الأدب . طبعة بليارد ، جزء ثان ص ٥٥٩ . ٦٢) أشياء
لم يتحدث عنها أحد . شرحه ص ٤٨٣ . ٦٣) خطاب الى أرمان
فريس . ١٨ فبراير ١٨٦٠ . ٦٤) مقطوعات عن الفن ص ٨ .
٦٥) منوعات ص ٦٥ . ٦٦) شرحه ص ١٧٠ - ١٧٢ .
٦٧) مقطوعات عن الفن ص ٥٩ . ٦٨) منوعات ص ٦٣ - ٦٥ .
٦٩) مقطوعات عن الفن ٢٧ - ٣٨ : عن الأغنية الملكية ص ٢٠٣
وما يتبعها . ٧٠) سر المهنة . ٧١) موت القلب . ٧٢) شرحه
٧٣) جـ راسكين : ملكة الهواء ، فقرة ١٥١ . ٧٤) جـ شفالبييه .
شرحه ص ٢٤٠ - ٢٤١ . ٧٥) شرحه ص ٩٧ - ١٠٠ . ٧٦) شرحه
ص ١٠٠ - ١١٦ . ٧٧) رولان مانويل جزء ثالث ص ٢١٢ .
٧٨) بـ ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ١٦٧ .
٧٩) مذكرات مترجمة ص ٤٧ . ٨٠) بـ ريجامى . شرحه ص ٦٥
و ١٦٨ . ٨١) مقطوعات عن الفن ص ٤٧ . ٨٢) منوعات ص ٥٨ .
٨٣) مقدمة : مختارات من الشعر المكسيكى . ٨٤) مقطوعات
عن الفن ص ٢٤ . ٨٥) فلسفة التركيب الموسيقى ص ٥٩ وما يتلوهما .
٨٦) بـ تراهارد : السر الشعاعى ص ١٥٠ . ٨٧) هـ ديلاكروا .
شرحه ص ١٧٢ . ٨٨) هـ فرسيون : حياة الأشكال ص ١١٤ - ١١٥
٨٩) الأدب . طبعة بليارد . جزء ثان ص ٥٥١ . ٩٠) سر المهنة
٩١) كتاب شاطيء . ٩٢) أنظر ص ٨٢ - ٨٥ . ٩٣) شرحه .
٩٤) جـ سانسون . شرحه ص ٢٧ .

المادة والمشكل :

- (١) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٥٤ - ٥٥ (٢٠٠٢) حياة الأشكال ص ٥١ و ٥٦ (٢٠٠٣) شرحه ، جيلسون ص ١٧٨ .
- (٤) شرحه ص ٣٧ (٢٠٠٥) مفرغات ص ٦٢ (٢٠٠٦) مذكرات عن فن التصوير اليوم ص ٢٩ (٢٠٠٧) هـ بوييه : فن المجهرات القرنى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ص ١٥٤ (٢٠٠٨) مذكرات ١١ أبريل ١٨٢٤ (٢٠٠٩) رنيه هويج : حديث مع المرتضى ص ١٩٩ (٢٠١٠) ج . سامسون : قواعد الأغنية الموسيقية الجماعية ص ٢٩ - ٣٠ .
- (١١) رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء أول ، ص ١٠٣ (٢٠١٢) التأملات : رد علمى وثيقة اتهام (تابع) (٢٠١٣) مذكرة الى بودليير (٢٠١٤) المدينة ، النسخة الثامنة ص ٢٩٥ (٢٠١٥) نكرد ر . كيبب فى « المعركة ، عدد ٢٢ مارس ١٩٤٥ (٢٠١٦) مواقف واقتراحات جزء أول ص ٧١ .
- (١٧) أنظر ص ٥٢ (٢٠١٨) شرحه ص ٥٧ (٢٠١٩) شرحه ص ٥٢ - ٥٦ (٢٠٢٠) شرحه ص ٥٥ (٢٠٢١) ج . سامسون : الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١١٠ (٢٠٢٢) شرحه ص ١٨ - ١٣٥ (٢٠٢٣) الآن . عشرون درساً عن الفنون الجميلة ص ٢١٤ (٢٠٢٤) شرحه ص ٢١٥ (٢٠٢٥) خطاب الى هـ . دى مونفريد . يونيه ١٨٩٢ (٢٠٢٦) الى ذات الانسان ص ١٠٨ (٢٠٢٧) ذكره جيلسون فى المرجع المذكور أعلاه ص ٢٠٦ - ٢٠٧ (فى الملاحظات) (٢٠٢٨) آلان . شرحه ص ٢١٥ (٢٠٢٩) هـ . فوسيون . شرحه ص ٥٦ (٢٠٣٠) جيلسون . شرحه ص ٦٦ (٢٠٣١) هـ . فوسيون . شرحه ص ٥٦ (٢٠٣٢) هذه المقارنة مأخوذة من جاك لوران .
- (٣٣) جيلسون . شرحه ص ٧٦ (٢٠٣٤) ج . لورسا ، ذكره ج . سامسون فى الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١٦ - ١٧ (٢٠٣٥) جيلسون . شرحه ص ٨٥ الى ٩٦ (٢٠٣٦) جيلسون . شرحه ص ٦٤ (٢٠٣٧) فوسيون . شرحه ص ٥٧ (٢٠٣٨) شرحه ص ١١١ (٢٠٣٩) شرحه ص ١٠٧ .
- (٤٠) شرحه ص ١٠٧ (٢٠٤٠) مذكرات ٢٥ يناير ١٨٥٧ (٢٠٤٢) هـ . فوسيون شرحه ص ١٢١ (٢٠٤٣) شرحه ص ١١٤ - ١١٧ (٢٠٤٤) سربيكاسو حققه هـ . ج . كلوزو (٢٠٤٥) شرحه ص ١١٨ (٢٠٤٦) ب . بوك قلب فخور ص ١٨٧ (٢٠٤٧) هـ . فوسيون . شرحه ص ١٠٦ .

٤٨) شرحه من ٦٢ - ٦٥ . ٤٩) شرحه من ٦٢ الى ٦٥ انظر كذلك ر . هويج شرحه من ١٩٨ - ٢٠٤ . ٥٠) الفن ، احاديث جمعها ب . ج يل من ١٠ مقدمة . ٥٢) شرحه من ٢٥١ . ٥٣) مذكرات ١٨ سبتمبر ١٨٤٧ . ٥٤) شرحه ٤ فبراير ١٨٤٧ . ٥٥) س . ر . ليلى مذكرات حياة جون كونستابل من ٢٧٦ . ٥٦) اصوات السكون من ٢٨٣ - ٢٨٥ . ٥٧) السبع مصابيح لفن البناء من ١٦٢ - ١٦٥ . ٥٨) نظرية الفنون الجميلة من ١٩٩ - ٢٠٠ . ٥٩) بدائيات علم الجمال من ٢١٢ - ٢١٣ . ٦٠) الان : نظرية الفنون الجميلة من ٣٦ . ٦١) الى ذات الانسان ص ١٠٥

ظواهرية الفن

(١) احاديث في علم النفس التحليلي ص ١١٥ - ١١٦

فن التصوير والطبيعة :

- (١) أفكار طبعة بورنشفيج رقم ١٣٤ . ٢) مفارقات ، جزء عاشر
٥ ، ٢٧ . ٣) الجمهورية - جزء أول - ١٠ - ٥٩٨ ن.ج.و ٦٠٢ ب
٤) القوانين جزء ثان ١٦٦٩ ب. ٥) أنظر (أ) فونتين : مذاهب الفن في
فرنسا من لوسان الى بيدرو . فصل ١ - ٢ - ٦) فن الشعر .
٧) ذكر ١ ريشار : نقد الفن ص ٥٦ . ٨) خطاب الى السيد شامبرى
١ مارس ١٦٦٥ . ٩) خطاب الى السيد شانتلو ص ١١٦ . ١٠) (١٠
ديلابورد : أنجر ص ١١٦ . ١١) أمورى دوفال : اتيليه أنجر ص ٦٠ .
١٢) أفكار أنجر ، طبعة لاسيرين ص ٧٥ وما يتلوها . ١٣) شرحه
ص ٧٧ . ١٤) ب. جزيل ص ٨ مقدمة . ١٥) شرحه ص ٢٠ -
٢٥ . ١٦) شرحه ص ٨ - ٩ مقدمة و ٣١ - ٥١ . ١٧) شرحه
ص ١٢ مقدمة ٢٠ - ٣١ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٦١ - ١٦٣ . ١٨) مذكرات
٧ مايو ١٨٤٧ و ٥ مارس ١٨٤٩ . ١٩) تقابل الفنون ص ٢٤٥ .
٢٠) كراهياتى ص ٢٥ . ٢١) الأعمال الأدبية جزء أول ص ٧٦ .
٢٢) الى ذات الانسان ص ١١ . ٢٣) يلوح أن آخرين قد أفلحوا
فهناك ، معركة ، حول « أوداليسك » أنجر . ٢٤) (١) لهوت فن
النصوير والقلب والروح ص ٦٤ - ٦٦ - ٧٢ - ٧٩ . ٢٥) اراء ،
جمعت في كتاب « سيزان » تأليف ب. دوريفال . ٢٦) فرومنتان :
عام على الساحل . ٢٧) فاليرى مقطوعات عن الفن ص ١٩٢ .
٢٨) اصوات السكون ص ٢٩٤ . ٢٩) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩
٣٠) مذكرات ل. دى فنشى ، ترجمة لويز مرفسيان جزء ثان ص ٢١٠ -
٢١١ . ٣١) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ . ٣٢) ديلاكروا ، شرحه ١٣
يناير ١٨٥٧ . ٣٣) شرحه أول سبتمبر ١٨٥٩ . ٣٤) فن التصوير
والحقيقة ص ٢٦٢ - ٢٦٣ . ٣٥) مذكرات ٢٢ فبراير ١٨٦٠ .
٣٦) نظريات : ص ١ و ٢٦ . ٣٧) بينيه (سر فن التصوير السنة
السيكولوجية ١٩٠٩) وقد استعاد ابرادين في نظرية علم النفس العام

جزء ثان ص ٢٩٤ وما يتلوها ٠٠ (٢٨) س ٠ ر ٠ ليسلى : مذكرات حياة
جون كونسابل ص ٢٧٨ و ٢٨١ ٠ ٢٩ (بودلير : صالون ١٨٤٦ في أعماله
طبعة بلياد ص ٦٣١ ٠ ٤٠) نظريات ص ٣ - ٢٣ - ٩٨ - ٢٦٨ ٠ ٤١)
أراء انجر ص ٥٩ ٠ ٤٢ (مذكرات ١٠ يولييه ١٨٤٧ ٠ ٤٣) شرحه
٢٣ أبريل ١٨٥٤ ٠ ٤٤) شرحه ٢٨ أبريل ١٨٥٤ ٠ ٤٥) أعماله طبعة
بلياد ص ١١٤٦ ٠ ٤٦) مذكرات ٢٦ أبريل و ١٢ أكتوبر ١٨٥٣ ٠
٤٧) خطاب الى بودلير ٨ أكتوبر ١٨٦١ ٠ ٤٨) أنظر : جيلسون ص
٢٣٨ - ٢٥٧ : فن التصوير والصور (٤٩) أسس الفن الحديث ص ٨٢
٥٠) الى ذات الانسان ص ٩١ ٠ ٥١) صالون ١٨٤٥ : أعماله
ص ٥٧٨ ٠ ٥٢) مذكرات أول مارس ١٨٤٧ ٠ ٥٣) شرحه ١٣ أبريل
١٨٤٧ ٠ ٥٤) شرحه ٢٢ ييرنيه ١٨٦٣ ٠ وهذه آخر سطور مذكراته ،
حيث مات في ٢١ أغسطس من نفس العام ٠ ٥٥) أعماله ص ٩٠٣ -
٩٠٤ ٠ ٥٦) ص ٥٨٦ - ٦٣٥ - ٧٦٤ - ٩٠٤ ٠ ٥٧) ص ٧٦١ -
٧٦٤ ٠ ٥٨) ص ٦٠٤ - ٦٥١ - ٧٦٩ ٠ ٥٩) ص ٦١٣ - ٦١٤ - ٨٠٤
٠ ٩١٨ ٠ ٦٠) ص ٦١٥ - ٦٩٧ ٠ ٦١) ص ٧٦٥ - ٧٧١ - ٧٧٢ ٠
٦٢) ص ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٨ ٠ ٦٣) آراء عن الأدب والفن ص ١١ -
١٥ - ٢٣ - ٥٥ ٠ ٦٤) ٢٤ - ٢٥ - ٢٩ - ٣٤ ٠ ٦٥) ص ٢ - ٤٥ -
٥٢ - ٥٣ ٠ ٦٦) ص ٢٦ - ٤٦ - ٤٧ ٠ ٦٧) ص ١٥ - ٤٨ ٠
٦٨) أصوات السكون ص ١٨٠ - ٢٩٣ - ٥٣٨ ٠ ٦٩) ص ٥٢ ٠
٧٠) ص ١٢٣ - ١٢٤ وسيكولوجية الفن جزء أول ص ١١٤ ٠ ٧١)
ص ١٠٥ - ١٠٦ - ١١٠ ٠ ٧٢) ص ١١٠ - ٤٥٩ ٠ ٧٣) جيلسون ٠
شرحه ص ٢٨٦ ٠ ٧٤) أنظر م ٠ راجين : مجازفة الفن التجريدى
ص ٢٥ - ٢٦ ٠ ٧٥) شرحه ص ١٢٩ ٠ ٧٦) م ٠ برليون : الفن
التجريدى ص ١٤ ٠ ٧٧) نصوص سردها ر ٠ هويج في كتاب الفن
المعاصر - ر ٠ ب ريجامى : الفن المقدس في القرن العشرين ؟ مجلة «كوى»
أكتوبر ١٩٥٥ ٠ ٧٨) ف ٠ هنرى ٠ الفن الايرلندى في العصر المسيحي
الأول ، ذكره م ٠ بريون شرحه ص ٧٦ ٠ ٧٩) م ٠ بريون ، شرحه
ص ٢٥ ٠ ٨٠) شرحه ص ٢٣٠ - ٢٣١ ٠ ٨١) أنظر في كتاب ر ٠
هويج ، الصور ٩٤ - ٩٥ ٠ ٨٢) أنظر في كتاب مالرو (شرحه)

الصور في صفحات ١٤٠ - ١٤١ (٨٣ . ٨٢) شرحه ص ٢٨٤ . ٨٤) شرحه
 ٨٥) نيجا والرقص والرسم في أعماله طبعة بلياد جزء ثان ص ١٢٢١
 ٨٦) ١. برنارد : مذكرات عن ب . سيزان ص ٧٢ و ٩٢ . ٨٧) أنظر
 حن ٢٨ . ٨٨) ر . ب . ريجامى . أنظر ص ٢٢٩ - ٣٠٠ . ٨٩)
 شرحه .

الشعر والعقل :

١) مذكرات عن انجار بو ، في طبعة سيجرس ، فن الشعر ص ٢٢١
 ٢) منوعات ص ٩٢ . ٣) أحاديث مع ابيكرومان ٤ مايو ١٨٢٧ .
 ٤) مقدمة . معرفة الآلهة للوسيان فابر . ٥) الفانوس السحري ، في
 طبعة سيجرس ص ٤٦٧ . ٦) مواقف وآراء جزء أول ص ٨٧ .
 ٧) راسين وفاليري ص ١٩٥ وما يتلوها . ٨) الادب . طبعة بلياد
 جزء ثان ص ٥٥٥ . ٩) راسين وفاليري ص ١٥ من 'تقدمة'
 ١٠) مشروع مقدمة لديوان ازهار الشر ص ١٣٦٥ . ١١) منوعات
 ص ٩٥ . ١٢) خطاب الى بيبير دى ماسو . ١٣) مقدمة ، مختارات
 من الشعر المكسيكى . ١٤) ه . بريمون : الشعر الخالص ص ٢٣ -
 ٢٥ . ١٥) منوعات ص ٧١ . ١٦) الادب . طبعة بلياد جزء ثان
 ص ٥٥٦ . ١٧) مذكور في كتاب راسين وفاليري ص ٤٦ . ١٨)
 الشعر الخالص ص ١٨ . ١٩) الادب طبعة بلياد جزء ثان ص ٥٥٧
 ٢٠ و ٢١) أنظر ص ٢٠ - ٢١ . ٢٢) صواريخ . طبعة بلياد ص
 ١١٨٩ . ٢٣) راسين وفاليري ص ١٧٣ - ١٧٤ . ٢٤) ملحق
 عادى في طبعة سيجرس ص ٤٦٦ . ٢٥) فلسفة التركيب الموسيقى ،
 في ثلاث بيانات ترجمة رينيه لالو ص ٦٢ - ٦٤ . ٢٦) المعطيات
 المباشرة للضمير ص ١١ . ٢٧) راسين وفاليري ص ١٢٣ . ٢٨)
 شرحه ص ١٣٦ - ١٤٤ - ١٤٥ . ٢٩) مواقف وآراء . جزء أول
 ص ٥٥ - ٥٧ . ٣٠) فاليري : منوعات جزء ثالث ص ٥٤ . ٣١) الروح
 والرقص ص ٢٩ : ٣٢) نصائح لشاعر وشاب ، طبعة سيجرس
 ص ٤٧٥ . ٣٣) مواقف وآراء جزء أول ص ٦٠ . ٣٤) بريمون :
 راسين وفاليري ص ١٨٧ . ٣٥) عشرون درساً في الفنون الجميلة ص
 ٤٠ - ٦٦ - ٢٩٢ . ٣٦) ف . بوسيل : دفاع عن أجل الجسد ص

- ١١٨ • ٣٧) منوعات - جزء رابع من ١٤٨ • ٢٨) ص ١٧١ •
 ٢٩) دراسات في علم النفس اللغوي ، الفكرة والحركة - أنظر فـ
 لوفيفر : السيكولوجية الجديدة للغة (عود الذهب) • ٤٠) أنظر
 ص ١٠٥ • ٤١) رياح • جزء ثالث من ٦ • ٤٢) في المراء • طبعة
 سيجرس من ٦٤٥ • ٤٣) سارتر • ما هو الأدب ؟ طبعة سيجرس
 من ٦٤٧ • ٤٤) ميلاد عند التفكير في فن الشعر ، طبعة سيجرس
 من ٦٣٣ • ٤٥) سر المهنة • شرحه من ٤٨١ • ٤٦) م • برادين :
 أنظر في علم النفس العام • جزء ثان من ٢٢٧ - ٢٣١ • ٤٧) فاليري :
 منوعات جزء ثالث من ٥٤ - ٦٧ - ٦٨ • ٤٨) كوكتو • أنظر شرحه
 من ٨٤٣ • ٤٩) مواقف وآراء • جزء أول من ١٧ - ٦٨ •
 ٥٠) عشرون درساً في الفنون الجميلة من ٩٥ • ٥١) بريسون :
 رامسين وفاليري من ١٦٧ • ٥٢) م • برادين ، شرحه من ٢٣٣ •
 ٥٣) متفرقات • جزء ثالث من ٤٨ • ٥٤) شرحه من ٤٢ •
 ٥٥) رامسين وفاليري من ١٨١ • ٥٦) شرحه من ٥١ • ٥٧) شرحه
 من ١٨٤ • ٥٨) شرحه من ١٧٥ - ١٧٧ • ٥٩) أنظر من ٢٣٠ •
 وما يتلوها • ٦٠) الأدب في أعماله • جزء ثان من ٢٥٤ •
 ٦١) منوعات • جزء ثالث من ٥٤ و ٦٨ • ٦٢) شرحه من ٦٦ -
 ٦٧ - ٨٢ • ٦٣) أدب وفلسفة مختلطان • ٦٤) مجلة العالمين
 ١٨٤٧ جزء ثالث • و • ارتيست ، ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ • ٦٥) مراسلات
 جزء ثالث من ١١٦ • ٦٦) فاليري : منوعات جزء ثالث من ٧١ •
 ٦٧) الآن : عشرون درساً في الفنون الجميلة من ١٠٣ • ٦٨) الآن •
 شرحه من ٩٤ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٥ • ٦٩) في الزى الرسمى •
 طبعة سيجرس ٥١٣ • ٧٠) مذكرات • جزء أول من ١٤ • ٧١) م •
 رادين • شرحه من ٣٢٩ • ٧٢) منوعات • جزء ثالث من ٦٨ -
 ٦٩ • ٧٢) مواقف • جزء أول من ٩٥ • ٧٣) كيف تقرض
 الشعر ، في شعر ونثر (مختارات) ترجمة أيليا تريبوليه • ٧٤) منوعات
 جزء ثالث من ٧٤ - ٨٠ - ٨٢ • ٧٥) شرحه من ٦٨ - ٧٣ •
 ٧٦) نفس غير مدركة من ٤٥ • ٧٧ و ٧٨) مذكرات من ١٩١ و ١٢٢٣
 ٧٩) ذكره فاليري • منوعات • جزء خامس من ١٤١ • ٨٠) مقدمة

مختارات من الشعر المكسيكي ٠ (٨١) الألب (أعماله جزء ثان
 ص ٥٤٨ - ٤٤٢) ٠ (٨٢) منوعات ص ١٠١ - ١٠٢ ٠ (٨٣) منوعات
 جزء ثالث ص ٧٠ ٠ (٨٤) الشعر الخالص ص ١٦ ٠ (٨٥) راسين
 وفاليري ص ١٩٨ ٠ (٨٦) شرحه ص ١٨٣ ٠ (٨٧) شرحه ص ١٩٨
 (٨٨) هـ ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ١٠٢ ٠ (٨٩) تريستان
 زرار : « شمع كل الكلمات في قبعة ، واسحب منها بالصدفة » هذه هي
 قصيدة دادا ، ٩٠ شرحه ص ١٠٣ - ١٠٤ ٠ (٩١) الروح الجديدة
 والشعراء طبعة سيجرس ص ٤٣١ ٠ (٩٢) شرحه ص ٤٢٤ ٠
 (٩٣) أنظر مـ دى سان بيير : أضحوكة الشعراء في مجلة انعكاسات
 الزمن ٠ نوفمبر ١٩٥٥ ٠ (٩٤) مواقف وآراء جزء أول ص ١٠ ٠
 (٩٥) منوعات ص ٩٢ ٩٦ (كلوديل ٠ شرحه ص ٩٨ ٩٧) فاليري شرحه
 ص ٦٣ ٩٨) آلان ٠ شرحه ٤٠ ٩٩) منوعات ص ٨٧ ١٠٠) المقدمة
 المذكورة ٠

الموسيقى والعاطفة :

١) أحاديث فرانسوا دى هولاند (٢) ص ١٠٦ ٣) ذكره دوهاميل
 في : الموسيقى تثبت العزاء (٤) موزار ٠ خطاب مورخ ٦ ديسمبر ١٧٧٧
 ٥) سترافنسكي : شاعرية الموسيقى ص ١٤٦ ٦) رولان مانويل : قبعة
 الموسيقى جزء ثالث ص ٥٠ ٧) جـ ٠ سامسون ٠ الموسيقى والحياة
 الداخلية ص ٥١ ٨) جـ ٠ سامسون ٠ شرحه ص ٤٨ ٩) كومبارلو :
 الموسيقى ، قوانينها وتطورها ص ١٣٣ - ١٣٤ ١٠) نصوص ذكرها
 هـ ديلاكروا في ، سيكولوجية ستاندال ص ١٨٩ - ١٩٥ ١١) الفن
 الرومانتيكي ٠ بليارد ص ١١٢٤ - ١٥٢٥ ١٢) مذكرات جديدة عن
 ادجاربو ص ١٠٢٣ ١٣) منبعها الأخلاق والدين ص ٣٦ - ٣٧ ١٤)
 شرحه ص ٤٣ ١٥) شرحه ص ٣٥ - ٣٧ ١٦) جـ ٠ سامسون شرحه ص
 ٩٩ - ١٠٠ ١٧) سترافنسكي شرحه ص ١٦٦ ١٨) أنظر ص ٢١ ١٩)
 ذكره لـ فالأمر : أفكار كلود بيرمي ٢٠) أنظر جزء أول ص ١٩٥ ،
 ٢١ ٢٧) أبريل ١٨٤٩ ٢٢) أنظر ص ١٢٢ ٢٣) رولان مانويل ٠
 شرحه جزء ثالث ص ١٨٠ ٢٤) ذكره رولان مانويل ٠ شرحه جزء أول

ص ٢٨٣ ٢٥) ج . سامسون . شرحه ص ٧٩ - ٨٠ ٢٦ (فاليري .
مقطوعات عن الفن ص ٩١ - ٩٢ ٢٧) ج . سامسون . شرحه ص
١٨٢ - ١٨٣ (٢٨ م . بيريسا تليفتش : مؤتمر علم الجمال عام ١٩٢٧ .
جزء ثان ص ٤٩٢ ٢٩) شرحه ٣٠ (١ . بوشيه أنظر ص ٥٦ ٣١) ب .
سيرفيان : الاوزان كتقديم محسوس لعلم الجمال ص ٤٤ ٢٢ (اشعار
ذمبية ص ٤٧ . ٢٢) الدخلى الى الفلسفة في اعماله الكاملة جزء اول
ص ١٥١ وجزء ثان ١١٤ - ١١٦ . أنظر أيضا برونشفيج . دور
الفيثاغورث في تطور الافكار ٣٤ (تبعاً لما ذكره انبين سورير في تقابل
الفنون ص ٢٢٨ ، ١٩٤ . ملاحظة رقم ١ (٣٥) ١ . سوريو . شرحه .
ص ٢٢٩ ٢٦ (أنظر ص ٤٤ ٢٧) شرحه جزء اول ص ١٩٩ . ٢٧٩ ٢٨
الضمير الذاتى ص ٢٢٣ ٢٩ (رولان مانويل شرحه جزء اول ص ٢١٧
٤٠) ج . بريليه : الموسيقى بناء زمنى في « جورنال علم النفس » عدد
يناير - مارس ١٩٤٠ ص ٨٩ (٤١) التجربة الميكرولوجية للزمن .
مجلة الميتافيزيقا والأخلاق . عدد ابريل ١٩٤١ ص ٨٢ ٤٢) ج .
بريليه : المقال المذكور اعلاه ص ٩٠ ٤٣ (الزمن والتوازى ص ٥٥
٤٤) هـ . ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٢٢٥ ٤٥ (ص ١٦٠ ٤٦) بحث
في الفن ٤٧ (أنظر شرحه جزء اول ص ٣٠ ، ١٩٩ ٤٨) بيرجسون :
الضحك ص ١٦١ (٤٩) ج . سامسون . شرحه ص ١٤٨ (٥٠) ب . لاسير
فلسفة اللون الموسيقى ص ٩٢ (٥١) جورجيس دينيرياز : « المو » يعى
والحياة الداخلية ص ١٣ (٥٢) شرحه ص ١٤ (٥٣) ب . لاسير . شرحه
ص ١١٢ (٥٤) ج . برنيز . المقال المذكور اعلاه ص ٧٢ (٥٥) شرحه (٥٦)
ب . لاسير . شرحه ص ١١٠ - ١١١ (٥٧) جورجيس دينيرياز . شرحه
ص ٩ (٥٨) التناسق والميلوبيا ص ١٢ (٥٩) خطاب الى شوت في سبتمبر
١٩٢٤ ومحادثات مع بيتنا (٦٠) السر في الضرر الكامل ص ٧٠ (٦١) ج .
سامسون . شرحه ص ١١٤ - ١١٧ (٦٢) حديث اذاعى في ٢٩ نوفمبر
١٩٥٠ (٦٣) كومباريو شرحه ص ٢٢٨ (٦٤) رولان مانويل شرحه جزء
اول ص ٢٢٧ وجزء ثالث ص ٤٢ (٦٥) رولان مانويل . شرحه جزء
اول ص ٢٢٩ (٦٦) ذكره ج . سامسون . شرحه ص ١٣٥ (٦٧) شرح
ص ١٦٧ (٦٨) شرحه ص ١٥٩ (٦٩) ل . لالوا : رامو ص ١٧٩ (٧٠)
خطاب في ٢٦ يوليو ١٧٨١ (٧١) رولان مانويل . شرحه جزء اول ص

٢٦ (٧٢) ج ٠ سامسون ٠ شرحه من ١٣٥ - ١٣٦ ٠

عالم الفن :

(١) نظرية المشاعر (ص ٩٩ ٢) نظرية في المعطيات المباشرة للضمير
 ص ٩ - ١٣ (٣) أريا : الفن والسيكولوجية الفردية (٤) دوريات . نظرية
 في روح الموسيقى (٥) م. رانين : نظرية علم النفس العام جزء ثان ص
 ٢٦٣ (٦) شرحه من ٢٦٩ (٧) شرحه من ٢٥٤ - ٢٦٤ (٨) شرحه من
 ٢٥٠ (٩) فاليري : الروح والرقص ص ٥١ - ٥٢ (١٠) شرحه ٠ أنظر
 جزء ثالث ص ٢٤٠ (١١) أعماله الكاملة ٠ طبعة بلياد ص ١٠٢٣ (١٢)
 ذكره كروتورييه : الفن والحرية الروحية ص ٢٧ (١٣) هـ ٠ ديلاكروا :
 سيكولوجية الفن (١٤) مدموازيل دي موبان : مقدمة (١٥) صورة
 دوريان جراي ٠ مقدمة (١٦) آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ١٨٨
 (١٧) شرحه من ١٧٥ (١٨) المصانيع السبعة لفن البناء ص ١٤٥ (١٩)
 ب ٠ دي كولومبييه : أجمل النصوص من كبار الفنانين ص ١٤٠ (٢٠)
 تقابل اللون ص ٢١١ ملاحظة ٢ (٢١) كما هو الحال عند السيد ريتيه
 هوريز : حديث مع المرثى ص ٩٠ وما يتلوها ص ٢٩٠ وما يتلوها (٢٢)
 ٠ عودة الزمن ، مآخوذة من كتاب ٠ في البحث عن الرقعة الضائع ٠ (٢٣)
 السجينة ٠ طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٥٩ (٢٤) شرحه من ٣٧٨.٣٧٧
 (٢٥) في ظل العذارى المزهرات ٠ طبعة بلياد ٠ جزء أول ص ٥٥٣ (٢٦)
 السجينة ٠ طبعة بلياد ٠ جزء ثالث ص ٢٥٦ - ٢٥٧ (٢٧) أعماله
 الأدبية ٠ جزء أول ص ٢٨ (٢٨) ملحق المذكرات ٠ جزء ثالث ص ٦٠٢ ،
 ٤٠٤ (٢٩) الفن الرومانتيكي ٠ طبعة بلياد ص ١٠٢٩ (٣٠) خطاب الى
 بنجامان ريلي في نوفمبر ١٨١٧ (٣١) مراسلات جزء ثان ص ٢٨٤ (٣٢)
 مذكرات ٢٧ فبراير ١٨٢٤ (٣٣) خطابات الى شقيقه تير ، خطاب
 ٤١٨ (٣٤) ما دامت هناك واقعية ٠ طبعة بلياد ص ٩٨٥ (٣٥) مقدمة
 اختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان ٠ طبعة بلياد
 اختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان ٠ طبعة بلياد
 بالقرب من بيت سوان ٠ جزء أول ٠ ص ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ (٣٦) في
 ظل ٠ جزء أول ص ٥٥٠ (٤٠) عودة الزمن جزء ثالث ص ٧١٨ (٤١)
 شرحه من ٩٠٠ (٤٢) شرحه من ٨٨٥ (٤٣) شرحه (٤٤) شرحه من ٨٨٩

(٤٥) شرحه من ٨٨٥ (٤٦) شرحه من ٨٨٢ (٤٧) شرحه من ٨٨١ (٤٨)
 مقال مأخوذ من : تحية آل جاك زيفير في مجلة ن . ر . ف . (٤٩) : أنظر
 جزء ثالث من ٨٨٩ (٥٠) النهار والليل من ٢٧ (٥١) ج . هيرشن
 الكائن والشكل من ١٧ ، ١٨ ، ٥٢ مذكرات ٢ أكتوبر ١٨٤٩ (٥٣)
 تقابل الفنون من ٢٧٠ (٥٤) شرحه ٢٥٢ (٥٥) شرحه من ٢٦٠ (٥٦)
 شرحه من ٢٦٣ (٥٧) شرحه من ٢٧٧ - ٢٧٨ (٥٨) بالقرب من بيت
 سراس - طبعة بلساد جزء أول من ٢١٢ (٥٩) م . نيدونسيل : المدخل
 الى علم الجمال من ٢٥ - ٢٦ (٦٠) م . نيدونسيل . شرحه من ٢٨
 (٦١) شرحه من ٢١ ، ٢٣ ، ٢٤ (٦٢) فن التصوير والحقيقة من ٢٤
 وما يتلوهما (٦٣) م . نيدونسيل شرحه من ٢١ (٦٤) شرحه من ٤٨
 (٦٥) أنظر فيما يخص هذا : جيلسون . شرحه والفصل الأول (٦٦)
 م . نيدونسيل . شرحه من ٣٠ (٦٧) شرحه من ٢٩ ، ٣١ (٦٨) مذكرات
 ٢٦ أبريل ١٨٤٧ (٦٩) شرحه من ٢٣ (٧٠) جيلسون . شرحه من ١٤١
 (٧١) أنجر كما يحكى عن نفسه وكما يحكى عنه أصدقاؤه من ٤٤ (٧٢)
 لالو : علم الجمال من ٧٢ (٧٣) أصوات السكون من ٢٧٦ ، ٢٧٩ (٧٤)
 السيد كروتشه ضد هواية الموسيقى من ٢٠ - ٢١ (٧٥) خطاب الى
 شارل كاموان في ٢٢ فبراير ١٩٠٣ (٧٦) ذكره بورنيكل : المبدعون
 والمقدس من ٦٣ (٧٧) فن التصوير والقلب والروح من ٢٠٩ (٧٨)
 مزليلوك (٧٩) مقتطفات من مذكرات ب . كلى ومنحوتة على قبره (٨٠)
 مذكرات عن فن التصوير من ٤٩ - ٦٢ وما يتلوهما (٨١) أنظر فانسان
 أفلاطون ونظرية الحب في مجلة دراسات عدد أبريل ١٩٥٤ (٨٢) ج .
 بازين من ٦٤ (٨٣) أربالينوس من ١٠٤

فلسفة الفن :

(١) بحوث الى الطريقة في علم الجمال من ١١٣

(٢) شرحه من ١٤٤ ، ١٢٨ - ١٣١

(٣) شرحه من ١٣١ - ١٤٤

الفن والانسان :

- (١) انظر ص ١١٤ ٢) في ظل الفتيات المذمومات . جزء اول ص ٥٤٧ (٢) صور أدبية . مقال عن كورنى وكذا : « الاثنانيت الجديدة » جزء ثالث ص ١٥ ٤) اصوات السكون ص ٤١٧ (٥) صور أدبية . جزء ثان ص ١١٥ ٦) ش . لالو : الفن بعيدا عن الحياة ص ٨ ٧) خطاب الى دور هاميل . جزء اول ص ١٦٢٨ (٨) مقدمة ساتيريكون (كتاب للحبيب ٩) عن جبرهر الضحك . الأعمال الكاملة . طبعة بلياد ص ٧٢٠ ١٠) كتابي ١١) في ظل ١٠٠ طبعة بلياد جزء اول ص ٥٥٤-٥٥٥ (١٢) مالرو . شرحه ص ٤١٧ ١٣) مقدمة كتالوج معرض ب . م . ١٩٤١ ص ٥ مقدمة ١٤) منوعات جزء اول ص ٦٧ - ٦٨ ١٥) أفكار رديئة وخلافها . طبعة بلياد جزء ثان ص ٨٠١ ١٦) ضد سانت بييف ص ١٣٦ (١٧) مرسية . الاستار الأولى الى صديقي ادوارد ب . (١٨) ١ - شنييه . مقتطفات من جمهورية الادب ١٩) جرازيللا ٢٠) م . كاروج : انقلاب السريالى . في دراسات كرمليتية . القلب ص ٢٧٨ (٢١) المقدمة الاولى لكتاب ورد عيد الميلاد ٢٢) ماسيميلادونى . المهزلة الانسانية . طبعة بلياد جزء تاسع ص ٢٨١ ٢٣) مذكرات . جزء ثان ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ٢٤) ذكره بريمون : راسين وقاليري ص ١٢ - ١٤ ٢٥) انظر ص ٢٧٦ ٢٦) اعماله طبعة بلياد ص ١٠٢٨ - ١٠٣٩ (٢٧) ب . دى شلوزر ذكره لالو . انظر ص ١٥٥ (٢٨) ه . ديلاكروا . سيكولوجية الفن (٢٩) ج . بريليه : علم الجمال والابداع الموسيقى ص ٧٢ (٣٠) مالرو . شرحه ص ٣٥١ (٣١) تقابل الفنون ص ١٤٩ (٣٢) جزء اول ص ٢٥ (٣٣) ١ - كاساسى : نظرية الفن للفن في فرنسا ص ٤٥٦ (٣٤) ١ - جيلسون . مدرسة الموجيات ص ٢٣٧ ... ٢٤٢ (٣٥) شرحه ص ٩١ - ٩٢ ، ١٥٦ ، ٢١٢ (٣٦) مراسلات . جزء ثالث ص ٢٨٦ (٣٧) شرحه جزء ثالث ص ٣٠٦ (٣٨) شرحه جزء ثان ص ٨٢ (٣٩) شرحه ص ٨٠ جزء ثالث ص ٣٦٧ (٤١) مقدمة لاشعار الاولى ٤٢) انظر جزء ثالث ص ١٧٤ وجزء ثان ص ٢١٣ (٤٣) شرحه جزء ثالث ص ٢٢٧ - ٢٢٨ (٤٤) فيدي . نيرفيل جوتيه ص ٩٩ (٤٥) بارلى دورفيللى . مقدمة لكتاب عشيقه قديمة (٤٦) برلينير - الفن الرومانتيكى في أعماله الكاملة طبعة بلياد ص ١٠٢٢ (٤٧)

انظر جزء ثالث ص ٧١ وجزء ثان ص ٧١ (٤٨) لماريتان : مسئولية الفنان . الفصل الأول (٤٩) انظر جزء ثان ص ٧٦ (٥٠) شرحه جزء ثالث ٢٧٠ (٥١) شرحه جزء ثالث ص ٢٧٦ (٥٢) مذكرات سبتمبر ١٩٤٠ ص ٨٢ (٥٣) انظر جزء ثالث ص ٢٣١ (٥٤) شرحه ص ١٧٠ (٥٥) شرحه ص ٢٤٢ (٥٦) شرحه ص ٢٤٤ (٥٧) شرحه ص ٨٠ (٥٨) ج . سامسوزن : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٤٧ (٥٩) انظر جزء ثالث ص ٢٦٧ (٦٠) شرحه ص ١٨٦ (٦١) ج . ريفير ور . فرنانديز النصح الأخلاقي والادب ص ٨٧ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٤٠ ، ١٤٦ (٦٢) فرانسوا ماريات ومشكلة القصص الكاثوليكي في مجلة فيجيل . الكراسه الثامنة ١٩٣٢ ص ٩ الى ٨٢ (٦٣) فائدة الشعر ص ١٢١ (٦٤) ج . ماريتان . انظر الفصل الثاني (٦٥) منوعات جزء ثان ص ٢٢٢ (٦٦) ل . لاندرى الحساسية الموسيقية (٦٧) انظر نهاية الفصل الثاني (٦٨) مسائر الشعر (٦٩) ويليام شكسبير ص ٢٤٤ (٧٠) مقدمة لوكريس بيرجيا (٧١) مقدمة اعماله الكاملة ١٨٥١ (٧٢) مقدمة : لابن الطبعي (٧٣) لامنيه : هيكل فلسفة جزء رابع ص ٢٧٢ (٧٤) نظرية الاسلوب في فن الشعر ، ضبعة سيجرس ص ٦٢٠ (٧٥) ج . بيكون : مالرو كما يرى نفسه ص ٦٦ (٧٦) خطاب من السويد (٧٧) ملخص الصحف (٧٨) انظر م . بيانزولا : المصورون والفلاحون (٧٩) توضيح (٨٠) د . بيروشو : الفن الحديث خلال العالم ص ١٦٤ - ١٧٨ (٨١) كيف تقرض الشعر في فن الشعر ، ضبعة سيجرس ص ٥٣٢ (٨٢) ب . ر . ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ٢٤٠ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٤) شرحه ص ٢٦٨ (٨٥) انظر ج . جرديه : الكاثوليكية والشعر في حقبة مائزولى (٨٥) ريجامى شرحه ص ٢٥٧ (٨٦) الموسيقى والحياة الداخلية ص ٢٣٨ ومايتلوا .

الفن والأخلاق :

- (١) كتلك التي توجد عند ب . سيرتيلانج مثلا في فن الأخلاق ،
- (٢) الفن والأخلاق في حديث المعركة . سلسلة اولي ص ٦٩ - ٧٠ .
- (٣) شرحه ص ٧٠ (٤) نظرية الفنون الجميلة ص ٥٣ (٥) انظر
- « وثنييه في كتاب . كما عاشوا وكانوا » ص ٩٢ (٦) فكرة جامعة جزء
- تاسم - ٨ ترجمة ديلاوتر (٧) ج . جاكيميه : الفن والأخلاق في محلة

• كاثوليكية ، جزء اول مجموعة ٨٧٦ (٨) القصة والطاقة الوطنية نداء
 الى الجندي ص ٢٠٦ (٩) انظر ص ١٠ ٧٧ : شرحه ص ٧٧ - ٧٩ (١١)
 مذكرات ٧ مايو ١٨٢٤ (١٢) د. فون هيلدبراند : اللقاء العزيرة ص
 ٨٥ - ٨٩ (١٣) انظر شرحه ص ٩٢ (١٤) شرحه ص ٦٤ (١٥) الشعرية
 جزئه رابع ١٤٤٩ ب (١٦) حديث ثان عن شعر الماسي (١٧) عن
 انسانيا جزء ثان فصل ٢٧ (١٨) السيامسة ١ - جزء ثامن ١٣٤١ ب وسا
 يتلوما ، ١٣٣/ ب - تفسيرج . هاردي في مقدمة الشعر . مجموعة ج
 بوبيه ص ١١ - ٢٠ (١٩) ٦٠٦ (١) ٢٠ : نظرية الفنون : الجميلة ص
 ٥٦ - ٥٧ (٢١) شرحه ٤٠ - ٤٩ - ٢٢ ٦٠ : عشرون درسا في النون
 الحملة ص ٢٠ (٢٢) نظرية ٠٠ ص ٤٨ (٢٤) بدائيات علم الجمن
 ص ١٠٤ (٢٥) عشرون درسا ص ٢٨ - ٢٩ (٢٦) نظرية ٠٠٠ ص ٦٠
 (٢٧) بدائيات ٠٠ ص ٦٤ (٢٨) عشرون درسا ص ٤١ (٢٩) شرحه ص ٥٤
 (٣٠) نظرية ص ٤٥ (٣١) صلاة وشعر ص ١٨٧ - ١٨٩ (٣٢) ج . حاكميه
 المقال المذكور مجموعة ٨٧٢ (٣٣) شرحه . مجموعة ٨٧٤ (٣٤) شرحه
 انظر ص ٨٨ - ١٠٨ - ١٠٩ (٣٥) م . س . جيليه : تعليم القلب ص
 ١٦٥ (٣٦) مقدمة كلود جيه . (٣٧) م . كورتيه الفن والحمية الروحية
 ص ١٦٠ (٣٨) ج . ماريان : تسع دروس عن المعلومات الاولى في فلسفة
 الاخلاق ص ٦٦ ، ٧٠ (٣٩) ج . ماريان : مسئولية الفنان . فصل ثان
 (٤٠) مراسلات . جزء رابع ٢٣٠ (٤١) ا . كاساني : نظرية لفن للفن
 ، فرنسا ص ٢٥٨ (٤٢) ج . حاكميه . المقال المذكور - ٨٧٢ - ٨٧٥ .
 (٤٣) انظر فصل ثالث . (٤٤) ج . حاكميه امثال المذكور ٨٧٢ - ٨٧٦
 (٤٥) السجينيه . طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٦٤ .

الفن والبيئافيزيقا :

(١) مقتطفات ص ٥٨ . (٢) تخطيطات . كتاب اداة روحية . (٣)
 الخيالات الداخلية في طبعة سيجرس . فن الشعر ص ٢٩٨ . (٤) مذكرات
 خاصة جزء اول ص ٢٦٩ . (٥) بيان السريالية ص ٨٩ (٦) الخطوات
 الضائعة ص ١٩٧ - ١٩٨ . (٧) الاواني المستطرقة . (٨) بيان .
 ص ٣٥ . (٩) ب . ريفردي : القفاز الجلدي ص ١٣ ، ٢٩ . (١٠)
 الفكرة والمتحرك ص ٢٩٥ . (١١) شرحه ص ١٦٥ . (١٢) التطور
 الابداعي ص ١٦٦ (١٣) المادة والذاكرة ص ٢٥٥ (١٤) شرحه
 ص ٢٣٢ . (١٥) شرحه ص ٢٠٣ . (١٦) الفكرة والمتحرك ص ٣٥ -
 ٣٦ (١٧) شرحه ص ١٦٨ (١٨) شرحه ص ١٧٠ (١٩) الضحك

- ص ١٦١ . (٢٠) الفكرة والمتحرك ص ١٧٢ . (٢١) شرحه ١٧١ ،
١٧٤ . (٢٢) الضحك ص ١٥٨ . (٢٣) شرحه ص ١٥٦ - ١٦٦ .
(٢٤) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٢٥) شرحه ص ٣١٠ . (٢٦) شرحه
ص ٢٩٤ . (٢٧) شرحه ص ١٠٨ - ١٠٩ . (٢٨) شرحه ص ٢٠٥ .
(٢٩) شرحه ص ١٥٨ . (٣٠) المعطيات المباشرة ص ١٢ . (٣١) النبعان
ص ٤٠ . (٣٢) شرحه ص ٤٢ . (٣٣) شرحه ص ٤٣ - ٤٤ . (٣٤)
شرح ص ٢٧٠ - ٢٧١ . (٣٥) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٣٦)
المعطيات المباشرة ص ١٠٠ . (٣٧) النبعان ص ٢٧٢ . (٣٨) أصوات
السكون ص ١١٤ . (٣٩) ١ . وج . برانكور : الاعمال والاضواء ص
١٢٣ . (٤٠) بحث في الطريقة في علم الجمال ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .
(٤١) شرحه ص ٢٨ - ٢٩ . (٤٢) انظر شرحه ص ١١٦ . (٤٣) شرحه
ص ٢٧٨ . (٤٤) شرحه ص ١١٦ . (٤٥) مالرو : ساتيرن ص ٨٢ .
(٤٦) أصوات السكون ص ٦٤٦ . (٤٧) برانكور . شرحه ص ٤٨ .
(٤٨) انظر شرحه ص ٢١ . (٤٩) شرحه ص ١٤٤ - ١٤٥ . (٥٠)
سيكولوجية الفن ص ١٣٢ . (٥١) شرحه ص ١٥٦ . (٥٢) شرحه ص
٨٠ - ٨١ . (٥٣) ر . بايير انظر شرحه ص ٩٧ . (٥٤) شرحه ص
٨٠ . (٥٥) شرحه ص ٦٣ . (٥٦) شرحه ص ٦٤ . (٥٧) شرحه
ص ٦٥ . (٥٨) شرحه ٦٨ . (٥٩) شرحه ص ٦٦ . (٦٠) شرحه ص
٦٩ . (٦١) شرحه ص ٢٥ . (٦٢) شرحه ص ٢٢ . (٦٣) شرحه
ص ٢٦ . (٦٤) شرحه ص ٤ - ٥٥ . (٦٥) شرحه ص ٥٦ .
(٦٦) أصوات السكون ص ٢٧٢ . (٦٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .
(٦٨) الفكرة والمتحرك ص ٢٠٦ - ٢١٠ . (٦٩) ر . بايير انظر شرحه
ص ٢٥ . (٧٠) شرحه ص ٢٣ - ٢٤ . (٧١) شرحه ص ٩٧ - ٩٨ .
(٧٢) الضحك ص ١٥٣ . (٧٣) ر . بايير انظر شرحه ص ١٠ الى ١٥٠ .
(٧٤) شرحه ص ١٠١ - ١٠٦ . (٧٥) شرحه ص ٢٨ و ٤٢ .
(٧٦) شرحه ص ٣٨ . (٧٧) انظر شرحه ١٣١ - ١٣٢ . (٧٨) انظر
شرح ص ٣٨ . (٧٩) برانكور - انظر شرحه ص ٤٨ . (٨٠) الفكر
والمتحرك ص ١٥٢ . (٨١) خطاب الى هونديج في ١٠ تيسوديه :
للبرجسونية جزء ثان ص ٥٩ . (٨٢) انظر شرحه ص ٢٦ - ٣٠ .
(٨٣) لفكرة والمتحرك ص ١٧١ . (٨٤) شرحه ص ١٣٠ - ١٣١ . (٨٥)
برانكور : انظر شرحه ص ١١١ . (٨٦) شرحه ص ١١٣ . (٨٧) شرحه

ص ١١٤ - ١١٥ (٨٨) شرحه ص ١١٨ . (٨٩) ر. بايير . انظر
ص ٤٧ (٩٠) مواقف وآراء جزء أول ص ١٦٥ (٩١) انظر ..
شرح ص ١١٣ . (٩٢) شرحه ص ٢٣ . (٩٣) شرحه ص ٢٧ .
(٩٤) شرحه ص ٢٩ . (٩٥) شرحه ص ٢٤ - ٢٥ . (٩٦) شرحه ص
٩٩ . (٩٧) شرحه ص ١٨ - ١٩ . (٩٨) عودة الزمن . ضبعة بلياد
جزء ثالث ص ٥٨ (٩٩) برانكو . شرحه ص ٥٨ (١٠٠) انظر
ته ح ص ٢٧٨ . (١٠١) شرحه ص ٤١٤ . (١٠٢) شرحه ص ٢٣٣ .
(١٠٣) شرحه ص ٢٣٧ . (١٠٤) برانكو انظر شرحه ص ١٧٠ .
(١٠٥) شرحه ص ١٧٣ . (١٠٦) شرحه ص ١٦٣ - ١٦٤ . (١٠٧)
ر. بايير . انظر شرحه ص ٤٣ . (١٠٨) برانكو . انظر ص ٤٩ - ٥٠ .
(١٠٩) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٢٤٣ . (١١٠) ج.
ماريتان : سبب وأسباب ص ٢٧ - ٢٨ . (١١١) الوحي الابداعي في
الفن والشعر ص ١٦٨ . ذكره ج. دازولا في مجلة «بحوث ومناشآت»
كراسة رقم ١٩ ص ٧٤ (١١٢) ه. فان لير . العصر الجديد ص ٥٠ ..
٧٥ . (١١٣) القفاز الجلدى ص ٤٤ - ٤٩ . (١١٤) ا. برنارد .
اغسطس ١٨٨٩ (١١٥) ردا على ج. كوكسو ص ٢٥ (١١٦) سبب
واسباب ص ٣٧ . (١١٧) ر. فيشير : النظر والشكل ص ٢١ . (١١٨)
ه. ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٥٠ - ٦٦ . (١١٩) ج. ماريتان :
سبب وأسباب ٣٦ - ٣٧ . (١٢٠) الوحي الابداعي ص ١٢٤ و ١٢٧ .
(١٢١) ذكره ا. بيجان . الروح الرومانتيكية والحكم . جزء ثان ص
١١٣ . (١٢٢) الفن الفلسفي . اعماله الكاملة طبعة بلياد ص ٩١٨ .
(١٢٣) احزان باريس . طبعة بلياد ص ٢٨٨ . (١٢٤) ميكتور موجو ،
طبعة بلياد ص ١٠٧٧ - ١٠٧٨ . (١٢٥) في فن الشعر طبعة سيجرس
ص ٤١٣ - ٤١٤ . (١٢٦) ب. ريفردي . انظر شرحه ص ٥٠٠ .
(١٢٧) ف. ج. لوركا : بمناسبة جوجورا ، طبعة سيجرس ص ٥٥٣ -
٥٥٤ (١٢٨) ج. كوكسو : سر الهنة . طبعة سيجرس ص ٤٨٢ .
(١٢٩) ج. سيجوند : علم جمال العواطف ص ٦٥ . (١٣٠) تيوفيل
جوتييه . طبعة بلياد ص ٨٠٢ . (١٣١) ر. بيرنو : الفن القدس عدد
يناير ١٩٥٠ ص ١٤ . (١٣٢) القفاز الجلدى ص ٤٨ . (١٣٣) في ا.
بيجان . شرحه جزء ثان ص ٩١ . (١٣٤) تيودور دي بانفيل . طبعة
بلياد ص ١١٠٥ . (١٣٥) الروح الجديدة والشعراء . طبعة سيجرس

٤٢٨ • ١٣٦) انظر شرحه في طبعة سيجرس من ٤٨٩ • ١٣٧) م.
ريمون : من بودليير الى الميراليه من ٣٥٨ (١٣٨) عند التفكير في
فن الشعر (ميلاد طبعة سيجرس من ٦٢٣ (١٣٩) انظر شرحه من ٤٤٨ •
١٤٠ ج • ماريان سبب واسباب من ٢٨ •

الفن والدين :

١) تطور الالهة • جزء اول من ١ (٢) اصوات السكون من ٥٩٣ •
(٣) التطور من ٢ (٤) شرحه من ١٦ - ١٨ (٥) شرحه من ٧ (٦) شرحه
من ٩ (٧) المتحف الخيالي لفن النحت العالمي نقوش بارزة في انكهوف
المقدسة من ٤١ (٨) التطور من ٦ (٩) شرحه من ٤٧ (١٠) اصوات
السكون شرحه من ١٥١ • ١١) شرحه من ١٨٤ • ١٢) التطور من
٥١ • ١٣) شرحه من ٤٤ • ١٤) شرحه من ٨١ - ٨٢ • ١٥)
اصوات ... من ٧٣ • ١٦) شرحه من ٧٤ • ١٧) التطور ...
من ٥٨ • ١٨) شرحه من ٥٧ • ١٩) شرحه من ٥٩ • ٢٠) شرحه
من ٥٣ • ٢١) شرحه من ٥٧ • ٢٢) شرحه من ٥٦ • ٢٣) شرحه
من ٨٧ • ٢٤) شرحه من ٩٠ • ٢٥) شرحه من ٩١ • ٢٦) شرحه
من ٩٢ • ٢٧) شرحه من ٩٥ • ٢٨) شرحه من ١٠٦ • ٢٩) اصوات
من ١٧٢ • ٣٠) شرحه من ٤٩٦ • ٣١) شرحه من ٢٠٦ • ٣٢)
شرحه من ١٤٤ (٣٣) شرحه من ١٠٤ (٣٤) شرحه من ١٥٠ ، ١٥٣ ،
٢٣٩ (٣٥) شرحه من ١٤٩ (٣٦) شرحه من ٢٢١ (٣٧) شرحه من ٢٣٠
(٣٨) شرحه من ٢٤٢ (٣٩) شرحه من ٣١٨ (٤٠) شرحه من ٢١٩ (٤١)
شرحه من ٢١٥ (٤٢) شرحه من ٢٣٩ (٤٣) شرحه ٧٨ (٤٤) شرحه من
٢٧٦ (٤٥) شرحه من ٢١٩ (٤٦) شرحه من ٥٢٣ (٤٧) شرحه من ٦٩ ،
٤٦١ • (٤٨) شرحه من ٤٩٤ • (٤٩) شرحه من ٥٩٠ • (٥٠) شرحه
من ٥٤٠ • ٥١) شرحه من ٥٣٦ • ٥٢) شرحه من ٥٩١ • ٥٣)
شرحه من ٥٣٨ • ٥٤) شرحه من ٥٣٦ • ٥٥) شرحه من ٢٥٧ •
٥٦) شرحه من ٥٩٨ • ٥٧) شرحه من ٦٣٨ • ٥٨) شرحه من ٥٦٨ •
٥٩) شرحه من ٥٤٦ • ٦٠) شرحه من ٥٨٨ • ٦١) شرحه من ٦٢٨ •
٦٢) شرحه من ٦٢٧ ، ٥٨٨ • (٦٣) شرحه من ٦٤٠ • (٦٤) شرحه
من ٦٢١ (٦٥) شرحه من ٦٣٩ - ٦٤٠ (٦٦) ج • لوتويت : المتحف

- الذى لا يتصور . جزء اول ص ٧٨ - ٧٩ . ٦٧) أصوات ٠٠ ص ٤٩٦
 (٦٨) التطور ٠٠ ص ٥٠ . (٦٩) شرحه ص ٦٤ ، ٧٨ - ٨٠ . (٧٠)
 شرحه ص ٨١ . (٧١) المتحف الخيالى وفن النحت العالمى - العالم
 المسيحى ص ٤٨ ، ٥٧ ، ٧٩ . (٧٢) شرحه ص ٧٦ - ٧٧ . (٧٣)
 تبعا لشارل موللر : أدب القرن العشرين والمسيحية جزء ثالث : أمل
 الناس ص ١٢٥ - ١٢٨ . (٧٤) العالم المسيحى ص ٧٩ . (٧٥)
 شرحه ص ٥٥ . (٧٦) شرحه ص ٧٩ . (٧٧) ر. أوتو : المقدس ص ٤٧
 (٧٨) شرحه ص ٥٧ - ٥٨ . (٧٩) شرحه ص ٣٠٨ . (٨٠) أصوات
 ص ٢٢١ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ . (٨١) شرحه ص ٢٢٩ . (٨٢) تطور ٠٠
 ص ٩ ، ١٣ . (٨٣) ج. مونيرو : الشعر الحديث والمقدس ص ١٢٨ .
 (٨٤) هذا التعبير مأخوذ من جان فال (٨٥) ج. باتاى : مجلة كريتيك
 النقد عدد ٤٥ ص ١٣٩ . (٨٦) ج. مونيرو . شرحه ص ١٤٤ .
 (٨٧) ج. باتاى : المقال المذكور . (٨٨) ج. مونيرو : شرحه ص ٤٤
 (٨٩) أصوات ص ٥٣٩ . (٩٠) شرحه ص ٥٩٩ . (٩١) شرحه ص
 ٣٣٢ . (٩٢) ج. مونيرو شرحه ص ٥٣ . (٩٣) أصوات ص ٥٢٨ .
 (٩٤) شرحه ص ٥٩٨ . (٩٥) شرحه ص ٥٩١ . (٩٦) تطور ص ٣٤
 (٩٧) أصوات ص ٥٩٥ . (٩٨) شرحه ص ٥٩٩ . (٩٩) شرحه ص
 ٤٧٩ . (١٠٠) أمل ٠٠٠ ص ٢٣١ . (١٠١) أصوات ٠٠ ص ٥٢٣ .
 (١٠٢) ل. دى جراند فيرون . ذكره ه. بريمرن الصلاة والشعر ص
 ٩٣ . (١٠٣) ج. جزو : روح يسوع ومارى ص ٢١٤ . (١٠٤) نصوص
 مذكورة ومشروحة بمعرفة بريمرن . شرحه ص ١١٣ - ١٢٤ . (١٠٥)
 مذكرات ٧ أبريل ١٨٩٧ . (١٠٦) شرحه . (١٠٧) الشاعر
 ترجمة م. بيتا . (١٠٨) مذكرات ١٠ أكتوبر ١٩٠٢ . (١٠٩) عن الفن
 واسانذته . (١١٠) مذكرات ١٨ أبريل ١٩١٥ . (١١١) تكريات الاميرة
 دى تورن وناكسيس . ذكرها ر. دى رنيفيل : التجربة الشعرية ص
 ١٠٩ - ١١٥ . (١١٢) خطاب الحالم . (١١٣) منوعات جزء خامس
 ص ١٢١ . (١١٤) احاديث مع ايكريمان ٢٣ أكتوبر ١٨٢٨ و ٢٤ مارس
 ١٨٢٩ و ٢ مارس ١٨٣١ . شرح ف. انجيلوز : جوته ص ٢٧٧ - ٢٧٨
 و . جيلسون . شرحه ص ٢٠٩ - ٢١٠ . (١١٥) ذكره ه. ديلاكروا فى

سيكولوجية الفن ص ١٩٠ ملاحظة (١) ١١٦٠ ذكره جيلسون . شرحه
 ص ٢٥١ - ٢٥٢ (١١٧٠) ذكره ب. ريجامي : (فن مقدس في القرن
 العشرين) ص ٢٢٢ (١١٨٠) ١. جيلسون شرحه ص ٢٢١ (١١٩٠)
 شرحه ص ٢٧ - ٢٨ (١٢٠٠) كاتزونبير . قصيدة ١٠ (١٢١) مرثية
 ماريانند . (١٢٢) خطاب الى مدام ساباتييه في ١٨ أغسطس ١٨٥٧
 (١٢٣) خطاب الى انسيل في ١٨ فبراير ١٨٦٦ (١٢٤) شرح لقصيدة
 أعماله الكاملة . طبعة بلياد ص ١٢٧٨ (١٢٥) ١. جيلسون : شرحه
 ص ٢٦٦ - ٢٦٧ (١٢٦) ج. برنانوز ، خطاب الى فريدريك لوفيفر :
 عدد الذهب/ذكريات عدد ٢ ص ٢٨٥ - ٢٨٧ (١٢٧) السجينة . طبعة
 بلياد جزء ثالث ص ١٨٧ - ١٨٨ (١٢٨) بالقرب من بيت بروست .
 (١٢٩) ج. ماريتان : حدود الشعر ص ١٨٣ (١٣٠) ه. ريمون :
 صلاة وشعر ص ١٧٠ (١٣١) ج. هوشانان : من علم الجمال الى
 التصرف ص ٢٠ (١٣٢) شرحه ص ٢٥ (١٣٣) م. ١. كوترييه الفن
 والحرية الروحية ص ١٤٥ (١٣٤) كوترييه . شرحه ص ٢٥ (١٣٥)
 مذكرات ٨ فبراير ١٩٢٧ (١٣٦) عند ميخل الصراط ص ٢٥١ (١٣٧)
 عشرون قصيدة ليكل انجلو . ترجمة ماري دورمو ص ٢٩ مقدمة
 (١٣٨) مدرسة الجاهلية في اعمال الكاملة طبعة بلياد ص ٩٧٢ (١٣٩)
 عنوان مجموعة من الاعمال عن فن التصوير : انصاف الالهة (١٤٠)
 ملاحظة اضيفت الى . بحث عن نارسيس (١٤١) الفن الرومانتيكي
 طبعة بلياد ص ١١٠٧ (١٤٢) خطاب الى ف. موريك مذكور في
 « الله وامون » (١٤٣) امتناس ص ٦٥ - ٦٦ (١٤٤) ه. ريمون .
 شرحه ص ٢٢١ (١٤٥) م. ١. كوترييه . شرحه ص ١٧ - ١٨ (١٤٦)
 سوما كونترا جنفس (١٤٧) شرحه ص ١٧ مقدمة (١٤٨) خطاب الى
 شارل كاموان . مراسلات ص ٢٥٣ (١٤٩) نظريات جديدة ص ١٧٨
 (١٥٠) تدهور الفن المقدس فصل اول (١٥١) عن عودية الانسان وحرية

- ص ٢٦٩ - ٢٧٠ (١٥٢) ج٠ مونشانون : من علم الجمال الى التصوف
 ص ١٥ (١٥٢) مسئولية الفنان : فصل اول (١٥٤) في « دراسات .
 فبراير ١٩٥٥ ص ١٦١ . (١٥٥) السعادة في الايمان . تأملات ص ٨٢ .
 (١٥٦) القفاز الجلدى ص ٦٢ . م٠ كوترييه . شرحه ص ٢٤ .
 (١٥٨) القصة ص ٨٠ . ١٥٩) مذكرات جزء رابع ص ٢٦٦ . ١٦٠)
 هذه الفقرة والتي تتلوها مستوحيتان حتى في تعبيراتها من ماريان
 شرحه فصل رابع (١٦١) في «صفحات» ص ١١٨ (١٦٢) ج٠ ماريان :
 حدود الشعر ص ١١٠ . ١٦٣) ذكره ا٠ دي لاروشفكو : ليون بول
 فارح .

هذا الكتاب

الجمال ... سر الفنون ... وبسة الحياة ... واشراق الدنيا ...
بغيره تصبح الحياة تافهة لا تستحق أن تعاش • أضوائه يسبح الفن
وتحيا العبقريه ويجد المجتمع متعته وهناء •

يحدثك هذا الكتاب عن سيكولوجية الفن وأثره في الفرد والمجتمع
ثم يتكلم عن صلته بالفن والالهام والشعور واللاشعور ... وهو
يعرض للعبقرية فيدافع عنها وينفى ما يقال في شأنها من أنها جنون ثم
يتكلم عن الابداعية والحياة الجنسية •

والكتاب يتكلم عن قانون العمل وعن المادة والصورة • ثم يتكلم
عن علم ظاهرات الفن فيتناول التصوير والصبيغة والمذاهب والتأمل في
الأعمال الفنية والشعر والذكاء والشعر الخالص والموسيقى اللفظية
والسحر الایحاشي ... انه الجمال في شتى صوره ومختلف ميادينه •
لا ينسى أن يعرض لك فلسفة الفن وصلتها بالانسان والميتافيزيقا وصلة
الفن والدين •

انه الفن والجمال
انه كتاب لايد أن يقرأ •

